1573

film

publicacion de cine universitario

BIBLIOTECA NACIONAL

NO FOTOCOPIAR

1

MARZO 1952

B.N.

1573

El "GRAN CINE PLAZA" y el "CINE CENTRAL" se complacen en adelantar algunos títulos de su selecta programación para esta temporada:

"LA SEÑORITA JULIA"
(Fröken Julie)
Anita Björk - Ulf Palme
Dir. Alf Sjöberg
Gran Premio en el Festival de Cannes 1951. Premio de la Crítica a la mejor Dirección y Encuadre en el II Festival de Punta del Este

"UN SOLO VERANO DE FELICIDAD"
(Hon dansade en sommar)
Ulla Jacobsson - Folke Sundquist
Dir. Arno Mattsson

"JUVENTUD"
(Sommarlek)
Maj - Britt Nilsson - Alf Kjellin
Dir. Ingmar Bergman

"BARBA AZUL"
(Barbe-Bleue)
Cécile Aubry - Pierre Brasseur
Dir. Christian - Jaque

"EDUARDO Y CAROLINA"
(Edouard et Caroline)
Daniel Gelin - Anne Vernon
Dir. Jacques Becker

"BAJO EL CIELO DE PARIS"
(Sous le ciel de Paris)
Brigitte Auber - Jean Brochard
Dir. Julien Duvivier

"RIO GRANDE"
(Río Grande)
John Wayne - Maureen O'Hara
Dir. John Ford

"BAJO EL SIGNO DE CAPRICORNIO"
(Under Capricorn)
Ingrid Bergman - Joseph Cotten
Dir. Alfred Hitchcock

"ALMA NEGRA"
(White Heat)
James Cagney - Edmond O' Brien
Dir. Raoul Walsh

"ODIO QUE FUE AMOR"
(The Browning Version)
Michael Redgrave - Jean Kent
Dir. Anthony Asquith
Premios en Cannes (1951):
Mejor interpretación masculina: Michael Redgrave
Mejor argumento: Terence Rattigan

"LA TIERRA TIEMBLA"
(La Terra trema)
Actores no profesionales
Dir. Luchino Visconti
Premio Internacional en Venecia (1948)

"VULCANO"
Anna Magnani — Geraldine Brooks
Dir. William Dieterle

"BALADA BERLINESA"
(Berliner Ballade)
Gert Frobe — Ute Sielisch
Director: R. A. Stemmle
Premio Internacional en Venecia (1950)

"LA FRONTERA DEL PECADO"
(Sündige Grenze)
Jan Hendriks — Dieter Borsche
Dir. R. A. Stemmle

"GRAN CINE PLAZA" **"CINE CENTRAL"**

LAS SALAS QUE JERARQUIZAN EL ESPECTACULO CINEMATOGRAFICO CON FILMS SELECCIONADOS DE ALTA CALIDAD ARTISTICA.

film

publicacion de cine universitario

DIRECTORES:
H. Alsina Thevenet
Jaime Francisco Botet

CONSEJO DE REDACCION:
Jorge A. Arteaga
Gastón Blanco Pongibove
Walter Dassori
Antonio Larreta
Julio L. Moreno
Julio Ponce de León
Hugo Rocha
E. Rodríguez Monegal
Giselda Zani

★

ADMINISTRADOR Y REDACTOR RESPONSABLE:
Manfredo A. Cikato

☆

REDACCION:
COLONIA 1359 Teléf. 8 01 70

PRINCIPIO

La Dirección de CINE UNIVERSITARIO y un grupo de cronistas nacionales coinciden en creer que el interés público por el cine justifica la existencia en el país de por lo menos una revista mensual que pretenda ser especializada en lo cinematográfico

FILM aspira a cumplir varias finalidades:

— *No ser una revista efímera.*

— *Informar sobre la actividad cinematográfica en el mundo, sobre las exhibiciones en el Uruguay, sobre la actividad de los clubes cinematográficos nacionales y extranjeros.*

— *Difundir artículos sobre teoría y crítica del cine, escritos o traducidos especialmente para esta revista.*

— *Estar al alcance de todo lector, y no solamente del entendido.*

— *Opinar con independencia de intereses comerciales, de relaciones personales y de vanidades nativas.*

— *Tratar con respeto los prejuicios estéticos ajenos, y sin amor los propios.*

— *Publicar las cartas interesantes aunque sean adversas; mirar con desagrado las cartas anónimas aunque sean elogiosas; no discutir sobre opiniones fuera del estricto interés público.*

— *No comprometerse en ulteriores declaraciones de principios (sobre cine, estética o periodismo) más allá de la presumible curiosidad del lector.*

EL SEGUNDO FESTIVAL DE PUNTA DEL ESTE

"Los Festivales deben ilustrar el estado presente de cada una de las industrias nacionales", dijeron algunos cronistas, después de pensarlo un rato. Esto resume bastante bien la situación, pero implica que el Festival no ilustró debidamente lo que debía ilustrar, no incluía obras de algunos países productores, no representaba adecuadamente a las industrias de los países incluídos. Ningún diario quiso decir por qué, y alguna especulación queda permitida, si es que Festival no es mala palabra y no obliga a pedir disculpas por pronunciarla. Algunos observadores con vocación histórica no quieren olvidarse del Primer Festival y le adjudican algunas culpas del Segundo: creen que si el Primero hubiera estado mejor organizado, habría tenido, por ejemplo, un mejor conjunto de periodistas extranjeros, un mejor Jurado, un mejor Fallo; el mundo habría estado mejor preparado para admitir un Segundo Festival Uruguayo, y quizás éste habría salido mejor. Con menos especulación, y reduciendo la vocación histórica al mero recuerdo de los últimos meses, no es arbitraria la idea de que organizar mejor un Segundo Festival significa ajustar no sólo lo financiero y lo administrativo, sino también lo cinematográfico. De esto nadie se ocupó hasta último momento. Los meses previos fueron una demora inoperante y confusa, el Comité Ejecutivo fué nombrado días antes del comienzo, ninguno de sus integrantes tenía más que una vaga idea del material a exhibirse, nadie se había preocupado de designar un Comité de Programación, la lista de películas era en buena medida una incógnita, no existía publicidad en el exterior, la publicidad local carecía de materiales para trabajar. A estas omisiones cabía agregar los errores cometidos: los periodistas extranjeros no fueron designados entre los más responsables críticos cinematográficos, y se habían hecho concesiones reglamentarias fundamentales al eliminar el Jurado. En enero 1952 la prensa atacó la financiación del Festival y encontró puntos adicionales de apoyo en los defectos de organización; en los meses previos ningún cronista de la prensa diaria, ningún director preocupado por el bienestar del país, insinuó siquiera lo que había que hacer; con excepción de una sola página periódica, el silencio rellenó toda perspectiva sobre el Segundo Festival. Se ha dicho que algunos países no se tomaron en serio el certamen, y hay que incluir al Uruguay entre ellos. Entre las consecuencias del orden cinematográfico figuran:

—que buena parte de los films ya se habían presentado en otros Festivales, con lo que éste perdía entidad internacional;

—que Japón presentó tres films sin títulos castellanos, sin material informativo, y el Uruguay permanece sin conocer debidamente la industria japonesa;

—que Inglaterra y Francia salieron del paso enviando los films que tenían prontos, y no los que mejor podían representar aquí a sus industrias;

—que Italia sufrió la alarma de presentar un estreno mundial, ciertamente sensacional, en un vacío cinematográfico, y en competencia (que entendió indebida) con otros films ya premiados en otros Festivales;

—que las consideraciones periodísticas posteriores al certamen, aquí y en todo el mundo, son variadamente omisas o erróneas sobre su índole cinematográfica, que era justamente la que importaba mejorar y subrayar;

—que una irrazonable distribución de entradas abolió las funciones pagas, restó carácter público al Festival y redujo sus espectadores a un círculo de preferidos, no siempre bien preferidos

LOS FILMS

De casi cuarenta películas exhibidas, tres merecen especial consideración. Son *Umberto D* (Italia), *Fröken Julie* (Suecia) y *Rasho Mon* (Japón), que concentraron las mejores distinciones de la crítica. Algunas otras deben ser registradas.

Bellissima (Italia) no es ciertamente una película agradable, sino un documento exasperado y duro de la ambición de gloria y de la ilusión frustrada. En todo su transcurso Anna Magnani grita, pelea y discute para convertir a su hija en una estrella cinematográfica infantil; el film recoge ese afán, lo contrasta con la corrupción o la sordidez de los ambientes en que se desarrolla, la mecánica de los estudios cinematográficos, la ambición de otros personajes, la rebeldía pintoresca y cruel con que se manifiestan diversos tipos populares romanos. Los bordes satíricos, dramáticos y ocasionalmente poéticos del film no son sin embargo toda su sustancia, ni aparecen cohonestados en una unidad o una fluidez narrativa. La intención del director Luchino Visconti parece desbordar la del autor Cesare Zavattini: llevar hasta sus límites el neorrealismo, documentar abrumadoramente la realidad diaria, reforzar la banda de sonido, incluir derivados del tema sin perder su tensión, conseguir de la actriz una duplicación de expresividad mímica y vocal. El film es menos una obra cumplida que un experimento talentoso para culminar un estilo; requiere una puntual atención de su mejor público, y obtendrá, presumiblemente, una puntual fatiga de su público mayor.

Raggazze di Piazza di Spagna (Italia) expone, en cambio, el otro extremo del neorrealismo: la descripción lenta y minuciosa de cosas que ocurren pero que no importan, los problemitas románticos y triviales de tres muchachas casi típicas, con el fondo a veces sabroso de los ambientes familiares y vecinales en que discurren sus cuitas. En algunos detalles Luciano Emmer muestra la inclinación simpática y generosa por lo popular con que alimentara su *Domenica D'Agosto* (1950) pero en el plan general está menos inspirado, aun menos decidido sobre lo que quiere hacer.

Il Cammino della Speranza (Italia) parte de un excelente principio, y expone el peregrinaje de obreros empujados por la desocupación y la miseria, engañados por diversos villanos y trabados por lazos sentimentales hacia la aldea nativa que dejan. Su interés dramático se diluye rápidamente, primero cuando aun sus méritos parecen calcados de *Viñas de ira*, después cuando imperan derivaciones policiales bastante ajenas al tema central, y finalmente cuando la imitación de *La última chance* (Suiza, 1946) deja muy malparada la originalidad de su director Pietro Germi.

Hon dansade en sommar (Un solo verano de felicidad, Suecia) expone con lirismo un amor juvenil y campesino, diversamente trabado por complicaciones familiares y por incidentes cercanos al folletín. En los puntos centrales de su tema rinde un inusitado valor poético, liberado de límites morales para su exposición de amor y sexo, resuelto con la continua bondad fotográfica (por Goran Strindberg) y con la frecuente virtud directriz (de Arne Mattsson); es lastimoso que el film adolezca de inútiles complicaciones en su asunto y, en definitiva, en su pureza narrativa.

Sommarlek (Juventud divino tesoro, Suecia) posee casi idénticamente un alto lirismo para narrar un amor juvenil, pero no se conforma con él, e introduce el contraste entre un pasado feliz y un presente sórdido, alternados intencionadamente por el libreto, y resueltos casi constantemente con una subrayada atención a los elementos plásticos en juego. El film construye con una ponderable minuciosidad, parece calcular cada escena; su armonía interna se debe, presumiblemente, a que un mismo artista, el joven y prodigioso Ingmar Bergman, es su libretista y director.

An Outcast of the Islands (El Paria de las islas, Inglaterra) hace descender considerablemente las acciones de Carol Reed, que se muestra virtuosamente detallista, según es su hábito, para la descripción física y psicológica de la vida en una isla del Pacífico Sur, pero que no encuentra tiempo y forma para concentrar su débil tema de aventuras, disperso en demasiadas anécdotas, y trivial en última instancia.

El resto del material presentado tiene escasa o muy parcial importancia cinematográfica. *The Well* (El pozo de la angustia, EE.UU.) narra con violencia las alternativas de un problema racial, pero las diluye en lo novelesco; *Sous le ciel de París* (Francia) muestra a Julien Duvivier empeñado en pintar con la peor literatura un cuadro cosmopolita; *Edouard et Caroline* (Recién casados, Francia) es sólo una comedia, con aciertos de ingenio y fluidez de narración, pero sin la artesanía y riqueza cinematográfica que Jacques Becker ha sabido conseguir en obras anteriores; *Le Garçon Sauvage* (Hijo rebelde, Francia) comienza con un cuidado estudio de las peculiares relaciones entre una prostituta y su hijo de once años, pero pronto cae en el melodrama más barato; *Barbe-Bleue* (Barba Azul, Francia) inventa un apunte satírico para la leyenda, pero abruma con el ingenio verbal de Henri Jeanson, que es su única materia, y sólo rescata la belleza que a trajes, decorados y paisajes prestan los diseños de Georges Wakhevitch y la técnica del Gevacolor; *A Christmas Carol*, también llamada *Scrooge* (Cuento de Navidad, Inglaterra) establece el terrorismo fotográfico y escenográfico para describir el Más Allá, pero en el Más Acá se queda con un cuento infantil sobre avaros que se regeneran; *Payment on Demand* (La egoísta, EE.UU.) agrega una severidad de diálogos y un cuidado tratamiento plástico para un melodrama de divorcio e incomprensión; *Yukiwari-so* se parece demasiado a melodramas domésticos americanos, pero reveló criterio fotográfico y sobriedad dramática en el cine japonés

Para un resumen, conviene olvidarse de la producción meramente comercial, como *My Forbidden Past* (Odio y orgullo, EE.UU.), de la comedia reidera como *Guardie e ladri* (Italia) y de la acumulación errónea de melodramas, como *Un Grand Patron* (Los semidioses, Francia); todo ése es material de relleno, aunque en el caso de Francia sea difícil averiguar cuál es el material artísticamente importante.

La mejor selección fué sin duda la sueca. En todos sus films hubo excelencias de fotografía e interpretación; en tres de ellos se demostró una capacidad singular para el lenguaje romántico; es presumible que aun en el cuarto, *Medan Staden Sover* (Mientras la ciudad duerme) el film pueda servir ulteriormente como válida referencia del ta-

lento de su director Lars-Eric Kjellgren, aquí reducido a una común anécdota policial.

La selección italiana reveló, aun sin una común altura de calidad, el digno criterio de buscar obras representativas de sus mejores directores, y, al mismo tiempo, de elegir primicias, o films muy nuevos, que deben ser la sustancia normal de los festivales.

No fué muy seria la representación inglesa, fallida en su ejemplo más ambicioso, que era *Outcast of the Islands*, y cercana a la trivialidad en otros dos títulos; existen veinte o más películas inglesas ya elogiadas por la crítica mundial, e ignoradas en Sud América. Fué una desilusión la representación francesa, que repitió films ya presentados en otros festivales (*La nuit est mon royaume*, *Edouard et Caroline*, *Barbe-Bleue*), sin ser mejor por ello. No es pertinente hablar de una selección nacional en el caso de Alemania, Brasil, EE.UU., Méjico y Suiza, que enviaron, con apremios de tiempo, lo que tenían disponible, o se dejaron representar por los films que las empresas exhibidoras tenían ya en el Uruguay.

En general, el material exhibido fué inferior al del Primer Festival y resulta penoso comprobar que a pesar de la experiencia 1951 se haya incurrido en demoras y errores de organización que, en definitiva, afectaron a lo cinematográfico, fingiendo que no importaba lo importante.

H. A. T.

TRES FILMS

En el origen de los tres films más importantes del Festival hay un director de talento y una obra literaria importante. Esta circunstancia es la única que los vincula. Cada uno de ellos evidencia una particular concepción cinematográfica, una temática y un espíritu completamente distintos. Su calidad y su diferencia contribuyen a poner de relieve —si algo hay que poner de relieve— la multiplicidad de temas y de estilos que soporta el cine de hoy.

Umberto D es la obra de un creador más preocupado por su mensaje que por el esplendor de su arte. Se inscribe en la corriente neorrealista italiana a la que aporta —quizá con más sobriedad y ascetismo que *Lustrabotas* y *Ladrones de bicicletas*— un enfoque lírico y amargo, de patetismo concentrado. Vittorio de Sica plantea el tema de la soledad de un jubilado, contra el fondo indiferente o cruel del mundo contemporáneo; concentra en la figura protagónica su simpatía humana, y estiliza por medio de la sátira el mundo caótico que la rodea. Esa concentración en el protagonista y su pequeña tragedia se consigue hilvanando anécdotas mínimas que dibujan su vida sin encanto y acaban por expresar, por acumulación, la fuerza del afecto que todavía lo une a la vida, el cariño por su perro. El mensaje de amor se desprende del film; pero no resulta dicho en palabras. Pese a una factura aparentemente pobre, la película no carece de una sólida estructura y de una fina orquestación de todos los elementos técnicos: libreto de Cesare Zavattini, fotografía de Aldo, música de Alessandro Cicognini y la interpretación pareja de un elenco no profesional. Vittorio de Sica ha logrado esa unidad, esa fuerte e intensa concepción estética que no perturba la exposición de su mensaje, que nunca pasa a primer plano, pero que constituye uno de sus valores permanentes.

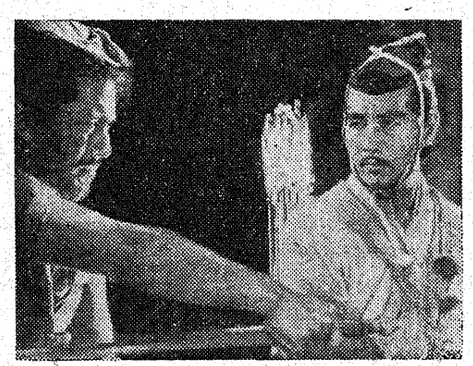
Rasho Mon, en cambio, pone el acento en una estructura compleja y de indiscutible virtuosismo. El escritor Riunosuke Akutagawa (muerto en 1927) concibió una novela que aparece ahora trasladada al cine en términos esencialmente dramáticos. Una breve anécdota —la violación de la mujer de un samurai por un bandido, la muerte del samurai— resulta contada en cuatro versiones distintas por los tres protagonistas (el muerto habla por boca de un medium) y por un testigo accidental. Las cuatro versiones, al ser comentadas por otros entre las ruinas de un templo, pretextan una reflexión sobre el carácter de los hombres, su egoísmo y vanidad, su mezquindad general. El problema que plantea el film no es de conocimiento —determinar quién dijo la verdad— sino moral —determinar por qué se miente. La película no se conforma con plantear cada una de las versiones con un distinto énfasis narrativo y dramático; en la historia que sirve de marco incluye una anécdota final que suscita un segundo y más obvio mensaje moral: por una buena acción se puede rescatar otra mala. Para orquestar tanto tema y tanta ambición el director Akira Kurosawa utilizó cuanto recurso le proporciona la cultura contemporánea, incluso algunos compases del *Bolero* de Ravel. Sin embargo, el efecto no es de heterogeneidad sino de cierta inevitable monotonía, pese al claro impacto que este film, de alguna manera exótico, produce en el espectador occidental. Sus más evidentes defectos son quizá estos: la conjunción inconciliable de la historia del crimen con la historieta de los que lo comentan; la forma predominantemente dramática, no cinematográfica, en

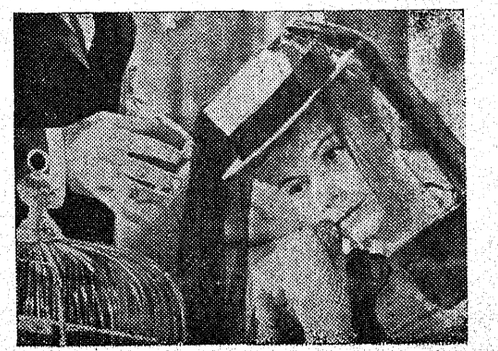
que resuelve sus mejores, más intensas escenas. Estos defectos no invalidan sin embargo su interés.

Fröken Julie (La señorita Julia) deriva naturalmente del teatro y es una magnífica lección de cómo filmar una pieza sin inmovilizar a los actores y sin traicionar el espíritu del drama. Alf Sjöberg, su director, viene del teatro, como el autor, Strindberg (muerto en 1912). Sjöberg supo aprovechar toda su experiencia directa del expresionismo teatral de raíz germánica para poner de relieve el expresionismo potencial de Strindberg. La historia de la señorita Julia que se entrega a un criado en una noche de San Juan —pretexto para la orgía alcohólica y para la brusca liberación de las ataduras sexuales impuestas por la sociedad burguesa de fin de siglo—, es el motivo para que Sjöberg construya un film de ritmo alucinante y de incesante invención narrativa. Del teatro trae Sjöberg el recurso de hacer coexistir en el mismo escenario (es decir, en la misma toma) episodios que ocurrieron en un mismo espacio, pero en distintos momentos del tiempo. Lo que parece afán de innovación es apenas la formulación visual de un hecho cotidiano: cuando se habla de un tercero, la imaginación lo evoca como si estuviera presente. Esa evocación, que ha suscitado tanto *flashback* en el cine de estos últimos años, es mejorada por Sjöberg por esa coexistencia de varios planos del tiempo en un único espacio y por la continuidad narrativa que ese mismo recurso asegura. No es ésta la única innovación expresionista. También introduce Sjöberg, aunque más atenuados, recursos alucinatorios u oníricos. Cuando Julia empieza a beber y a evocar la historia de sus padres, la narración aparece deformada por el pasaje a través de una mente en estado de histerismo y de desequilibrio emocional. Toda la segunda parte del film —la que sucede a la entrega o violación de Julia— padece de esa deformación impuesta por el estado angustioso de la protagonista. Hay muchos elementos más en la factura del film, pero su análisis excede esta oportunidad. Los señalados bastan para denunciar el cuidado puesto por Alf Sjöberg en la versión de esta desagradable y sombría pieza de Strindberg.

¿Corresponde extraer alguna conclusión de este somero examen? Quizá dos: la obvia conclusión de que el más cinematográfico de los tres films es el que fuera preparado sobre un libreto directamente escrito para el cine sonoro (*Umberto D* de Zavattini); que el de más eficacia humana es el que menos dedicación concede a la técnica (otra vez *Umberto D*, de Vittorio de Sica). Otras conclusiones obligarían a forzar un cotejo que sólo el azar de exhibición en un mismo Festival parece recomendar.

E. R. M.





CORTO METRAJE EN EL FESTIVAL

No abundó la crónica periodística sobre los films cortos, y un registro de lo exhibido puede ser procedente. Se exhibieron treinta y nueve títulos, entre los que hubieron obras maestras *(Guernica, El viento y el río)*, manifestaciones de artesanía, simples muestras pedagógicas, algunos ensayos y otros intentos por alcanzar nuevas formas de recreación cinematográfica, tanto en el género del film de arte como en el documental y en el dibujo animado.

FRANCIA, que presentó nueve films, sólo pudo distinguirse con el hermoso e impresionante *Guernica* de Alain Resnais y Robert Hessens. En un candente lenguaje cinematográfico basado en las obras más recientes de Pablo Picasso, —sus dibujos, pinturas y esculturas reunidos en un bloque de inusitado y envolvente arcaísmo,— se nos ofrece en fuertes contrastes rítmicos una densa atmósfera dramática, lograda con los más puros elementos expresivos que puede brindar un inteligente montaje, un contundente empleo del sonido, —sustentado especialmente en la magnífica música de Guy Bernard, la fotografía de bruscos y singulares efectos luminotécnicos. Debe unirse, del mismo modo, la belleza de forma y contenido del texto de Paul Eluard, que rubrica el desgarrante mensaje de protesta y piedad por el odio de los hombres y por una de sus víctimas más martirizadas: la ciudad vasca de Guernica, arrasada por los aviones nazis.

ITALIA supo evidenciar una alta calidad artística a través de algunos de sus films de corto metraje. Estos fueron nueve, destacándose *Cristo tra i primitivi* de Vicenzo Lucci Chiarissi, de enorme poder dramático, fundamentando en la sabia y cinematográfica utilización de tallas primitivas religiosas en base a un eficiente sentido del montaje. Del mismo realizador se exhibió *Cristo in Cina*, cuyo mayor mérito es su diáfana y delicada fotografía en Ferrania-color, debida a Piero Portalupi, ilustrando algunas preciosas pinturas religiosas chinas.

Fué interesante, y en especial por su magnífica utilización del Geva-color, la realización de Michele Gandin, *Le biccherne di Siena*, pero decepcionó, por su parte, el malogrado empleo del Ferrania en un simple e infantil documental sobre *A piazza Navona* que realizara Vittorio Sala.

Finalmente *Quando le pleiadi tramontano*, fotografiada en Ferrania-color, supo concitar cierto interés a propósito de la sangrienta pesca del atún, captada y expuesta con relativo vigor por Vittorio Carpignano, con algunos aciertos fotográficos de Angelo Yanarelli y de sonido.

HOLLYWOOD con sus ocho films, sólo pudo ofrecer algo de relativo interés con la exhibición de *Nature's half acre* (El mundo de la naturaleza) producida por Walt Disney, y que ocupa el tercer lugar, en su serie *Aventuras de la vida real*, hasta hoy integrada por *La isla de las focas* y *El valle de los castores*. Si se destaca este film es sólo por su realización, a cargo de James Algar, que, desvirtuando casi siempre su carácter pretendidamente científico, sabe recalcar, —y en especial con la cámara ultralenta,— aspectos interesantes en la vida de un mundo vegetal y animal casi invisible, en los que no falta un inevitable signo de crueldad señalado por una cámara morbosa, extasiada ante el más simple detalle de sadismo o de directo mal gusto.

Pero pese a esa orientación nada plausible, Walt Disney sigue siendo el frío y buen artesano de siempre, aunque ya descuida demasiado un tecnicolor cada vez más lavado y molesto, y cede a peligrosas concesiones a la cursilería y al barato efectismo formal.

INGLATERRA De sus cinco films, *Bridge of time* (El Támesis) de Geoffrey Boothby es acreedor a una mención, particularmente por la buena labor fotográfica del veterano Georges Périnal, quien hace prodigios de composición, y sabe administrar convenientemente un suave y delicado tecnicolor, al servicio de un tema árido y tan ajeno a los sorpresivos toques poéticos que aquí logra imponer su buen gusto y fantasía.

Pudo resultar también interesante, pero no fué así, *The magic canvas* (La tela mágica), un estudio de formas y colores en movimiento, dirigido por J. Halas. Salvo su aparatosa presentación daliana y algún acierto parcial en la buena utilización de líneas, colores y música, —en este sentido logra su cometido de conciliar dibujo animado y baile,— no aporta ningún elemento de real valor a un género que ya conoce la concepción adulta y las adquisiciones excelentes de un Norman Mac Laren para el cine canadiense, y aún los experimentos que, por el mismo camino, orientaron algunos momentos felices en recordados films de Walt Disney.

SUECIA se distinguió con sus tres films, uno de los cuales *Taget (El tren)* (de Gosta Werner) era ya conocido en Montevideo. Pese a ello cabe señalar, una vez más, su solvencia indudable en el montaje y sonido, la magnífica fotografía y, en general, la exteriorización del buen concepto empleado

para lograr su justo y eficaz ritmo cinematográfico.

Por características similares se destacaron también los dos espléndidos documentales de un maestro en el género como es Arne Sucksdorff, quien supo reverdecer laureles con *Ett horn i norr* (Jornada escandinava) y, sobre todo, con su hermoso *Vinden och floden* (El viento y el río), —lo mejor de la selección—, en el que explaya sus más caros y personales recursos técnicos para reflejar, a través de un tamiz de perfumada poesía, las bellezas de Cachemira, la vida contemplativa de algunos de sus habitantes, los trabajos indispensables para el diario subsistir.

Calculada sabiamente en todos sus detalles, *El viento y el río* queda como ejemplo de madurez e inteligencia cinematográfica, reconociendo, por su inspirada realización general, la chispa que denuncia a la legítima e impoderable obra maestra.

ALEMANIA OCCIDENTAL ofreció dos muestras muy estimables, de las que fué responsable Alfred Ehrhardt, desde los rubros realización, fotografía y arreglos musicales. La primera, *Gottesmutter* (La madre de Dios) trata de reflejar, por intermedio de bellísimas esculturas medioevales, algunos momentos en la vida de la Virgen María, y para ello crea una severa y casi mística atmósfera dramática que llega a sobrecoger en base a la muy mesurada realización, a su espléndida fotografía y a su oportuno y emocionante comentario musical.

La segunda, *Inselfahrt* (El viaje a la isla), debe su valor, esencialmente, al prodigio del excelente trabajo fotográfico, al virtuosismo en el manejo de la cámara, al acierto total de los temas musicales, y, en general, a la fantasía indudable del realizador, que juega hábilmente con la sugestión despertada por curiosos motivos acuáticos y la presencia de algunas islas en la desembocadura del Elba.

BRASIL estuvo presente con un corto metraje de Lima Barreto, *Santuario*, y con la secuencia final del largo metraje *Estrela da manha* de Oswaldo Marques de Oliveira titulada *A morte de Tiú*.

Santuario constituye un serio exponente del documental brasileño, basado en algunas de las estatuas que creara el cincel del gran primitivo Aleijadinho. Se ha logrado con ellas un eficiente lenguaje cinematográfico que se apoya también en la excelente fotografía, en la riqueza de sus imágenes, fundamentalmente con los primeros planos de los "Profetas" de la iglesia de Ouro Preto, y en su montaje muy medido, que subraya los compases de un ritmo pausado que sabe del acento y de un intenso vigor trágicos.

A morte de Tiú es la última secuencia de un film de largo metraje basado en un argumento original de Jorge Amado. Tratando el suicidio de la protagonista busca, por la imagen, su único lenguaje expresivo, mezclando algunos elementos muy fieles al surrealismo y simples efectos fotográficos que hablan más de una inquietud desordenadamente formalista que de un sano criterio sobre cine puro, y a la que se deben las fallas del complemento musical, —totalmente ajeno al carácter del tema argumental—, y los titubeos en la segura utilización del montaje.

J. A. A.

ALGUNAS FICHAS TECNICAS

UMBERTO D. Producción italiana. Director, Vittorio de Sica. Libeto cinematográfico, Cesare Zavattini. Fotografía, G. R. Aldo. Música, Alessandro Cicognini. ELENCO. Carlos Battisti, María Pía Casillo, Lina Gennari.

RASHO MON. Producción japonesa. Director, Akira Kurosawa. Argumento de un relato de Ryunosuke Akutagawa. Fotografía, Kazuo Miyagawa. ELENCO. Toshio Mifume, Masayuchi Mori, Machiko Kiyo.

FROKEN JULIE (La señorita Julia). Producción sueca. Director, Alf Sjöberg. Libreto cinematográfico del mismo sobre la obra teatral homónima de August Strindberg. Fotografía, Göran Strindberg. Música, Dag Wiren. ELENCO. Anita Björk, Ulf Palme, Anders Henrikson, Lissi Alandh, Inga Gill, Kurt-Olof Sundström, Ake Claesson, Inger Norberg, Jan Hagerman.

HON DANSADE EN SOMMAR (Un solo verano de felicidad). Producción sueca. Director, Arne Mattsson. Libreto cinematográfico de W. Semitjov, sobre una novela de Per Olof Ekstrom. Fotografía, Goran Strindberg. ELENCO. Folke Sundquist, Ulla Jacobsson, Edvin Adolphson, Irma Christenssom, Gösta Gustavsson, Berta Hall, John Elfström, Erik Hell.

SOMMARLEK (Juventud divino tesoro). Producción sueca. Director y libretista, Ingmar Bergman. Fotografía, Gunnar Fischer y Bengt Järnmark. Música, Erik Nordgren. ELENCO. Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Alf Kjellin, Annalisa Ericson, Georg Funkquist, Renée Björling, Mimi Pollack.

BELLISSIMA. Producción italiana. Director, Luchino Visconti. Argumento sobre una idea de Cesare Zavattini. Fotografía, Piero Portalupi. ELENCO. Anna Magnani, Gastone Renzelli, Concetta Apicella, Walter Chiari, Linda Sini, con la colaboración especial de Alessandro Blasetti, María Montez, Amedeo Nazzari y Silvana Pampanini (los tres últimos no aparecieron en la versión exhibida en el Festival).

CONCURSO N.º 1

1 — Nombrar los actores que hayan interpretado a los siguientes personajes: Benvenuto Cellini, Beethoven, Chopin, Rembrandt, Schubert.

2 — Actor que interpretó al delatado en **El delator** (The Informer, John Ford, 1935, con Víctor McLaglen).

3 — Nombrar por lo menos una película americana dirigida por Gustav Machaty y otra por G. W. Pabst.

4 — Nombrar cuatro primeras actrices que reunan las condiciones de: **a)** Haber sido famosa entre, por lo menos, 1933 y 1939; **b)** No haber actuado nunca con Charles Boyer; **c)** Haber actuado una vez, por lo menos, con Fredric March.

5 — Nombrar un film en que hayan actuado juntos Víctor Francen y Olivia de Havilland.

Las respuestas a este Concurso deberán ser firmadas con nombre y apellido, o en su defecto con indicación de documento de identidad. Deben enviarse a nombre de CONCURSO FILM, Colonia 1359, existiendo plazo hasta abril 10, 1952. Se distribuirán los siguientes premios:

Primero. — Un carnet gratuito de socio de CINE UNIVERSITARIO, válido por un año, y una suscripción gratuita por un año a FILM.

Segundo. — Un carnet gratuito de socio de CINE UNIVERSITARIO, válido por un año.

Tercero. — Una suscripción gratuita por un año a FILM.

Serán admitidas a concurso todas las respuestas, aunque no abarquen la totalidad de las preguntas planteadas. Cuando existan dos iguales, se tendrá preferencia por aquella que aporte datos más completos para identificar los films e intérpretes aludidos.

EN PROXIMOS NUMEROS

FILM 2 incluirá una nota sobre Vittorio de Sica, por Hugo R. Alfaro; en cada edición posterior se estudiará asimismo la obra de un director, agregando la nómina de los films realizados.

Se incluirán asimismo en próximas ediciones otras notas sobre cine de aficionados, y sobre libros y revistas de cine.

CINE UNIVERSITARIO

Cartelera MARZO

1 Domingo 16

ROMEO Y JULIETA (Romeo and Juliet). 1936. Estados Unidos. Realización de George Cukor.

2 Domingo 23

EL IDOLO CAIDO (Fallen Idol). 1948. Inglaterra. Realización de Carol Reed.

3 Viernes 28

PIAZZA SAN MARCO (1947). Italia.
IL PALAZZO DEI DOGI (1947). Italia.
Realizaciones de Francesco Pasinetti.

OBSESION (Ossessione). 1943. Italia. Realización de Luchino Visconti.

ROMEO AND JULIET (Romeo y Julieta). Metro-Goldwyn-Mayer, 1936. Producción: Irving Thalberg. Dirección: George Cukor. Adaptación Talbot Jennings. Fotografía: William Daniels. Música: Herbert Stothart. Dirección artística: Cedrid Gibbons y Oliver Messel. Vestuario: Oliver Messel y Adrián. Supervisión artística: Oliver Messel.

Reparto: Julieta, Norma Shearer. Romeo, Leslie Howard. Mercutio, John Barrymore. Teobaldo, Basil Rathbone. Aya, Edna May Oliver. Capuleto, C. Aubrey Smith. Pedro, Andy Devine. París, Ralph Forbes. Benvolio, Reginald Denny. Baltasar, Maurice Murphy. Príncipe de Verona, Conway Tearle. Hermano Lorenzo, Henry Kolker. Lord Montague, Robert Warwick. Lady Montague, Virginia Hammond. Lady Capuleto, Violet Kemble Cooper.

Con el advenimiento del sonoro comienza para el cine americano un período que el historiador Lewis Jacobs denomina de madurez. Junto a la eficiencia comercial, algunos directores añadían, ocasionalmente, producciones de buena calidad. Entre los nombres de esos realizadores están los de Mervyn LeRoy, Rowland Brown, Michael Curtiz, William K. Howard, Gregory La Cava, Sidney Franklin, George Cukor y otros que, o escalarían pronto posiciones de preeminencia o se destacarían más tarde después de un paulatino desarrollo, como Lewis Milestone, William A. Wellman y William Wyler. Este período abarca unos diez años y puede decirse que se inicia con el film de Milestone *All quiet on the western front* (Sin novedad en el frente, 1930), cerrándose con la irrupción en el ambiente cinematográfico de Orson Welles y *Citizen Kane* (El ciudadano, 1941).

George Cukor se inicia como dialoguista de *All quiet on the western front* y pronto se distinguió con títulos como *A bill of divorcement* (1932), *Our betters* (1933), *Little women* (1933), *Dinner at eight* (1934), *David Copperfield* (1935) y *Romeo and Juliet* (1936). Pese a que llega al cine, por lo tanto, junto con el sonido, su estilo y capacidad son similares a los de otros realizadores ya veteranos como Sidney Franklin o Rowland Brown. Sus producciones están cuidadosamente planeadas y son de gran aparato pero marcadas con un sello teatral. Esto no es extraño en Cukor, que venía del teatro. Después de la primera guerra mundial, en 1918, trabajó como ayudante de director de escena en una compañía de Chicago en una obra titulada "The better 'ole". Inmediatamente Broadway lo contrató como director de escena y esta actividad le permitirá fundar su propia compañía, la "George Cukor Stock Company" con la que representará "Her cardboard lover" y "The constant Wife".

En sus films, Cukor utiliza sólo las obras más caras, las estrellas de mayor renombre y los técnicos más expertos. Sin embargo se salva de la producción standard sólo por el fino gusto y la atención que presta a la dirección escénica. Por otra parte, es un director estático, es decir, que fotografía el film sugiriendo la tradición teatral de donde procede. Todos los títulos mencionados sufren ese lastre pero, al mismo tiempo, son amables y demuestran un cuidado minucioso en los diálogos, en las caracterizaciones y en los detalles de escenografía, vestuario y movimiento del tema.

La elección de la tragedia romántica *Romeo y Julieta* tenía un acierto: pertenece a una época shakespiriana en que la catástrofe depende más de los incidentes que de los caracteres, caso opuesto al de las tragedias posteriores. En 1596, fecha de la redacción definitiva de la obra, Shakespeare había ya madurado su idea de la comedia romántica y ya había adelantado mucho en su desarrollo del drama histórico y de la tragedia. En *Romeo y Julieta*, en realidad, lleva el tema de las comedias a un escenario trágico. Logra, además, la impresión de que la acción no es simplemente una anécdota sino que surge de un mundo cuyos valores y atmósfera están permanentemente presentes en el diálogo.

Estas posibilidades serán finamente exploradas por Cukor, quien comienza por sugerir al productor Irving Thalberg el contrato del gran Oliver Messel para "vestir los caracteres del film". Fué el único trabajo de Messel en Hollywood, pero uno de los más brillantes en la Meca del cine y en la carrera de este diseñador. Pese a que debió trabajar con Adrián, el modisto de Norma Shearer, su labor es de una fantasía y de una imaginación sutilísimas. Messel logró plenamente la ubicación del drama con sus diseños que hacen pensar en Botticelli y en Benozzo Gozzoli.

Desde el otro punto de vista importante para Cukor, *Romeo and Juliet* reunió un reparto de actores de primera línea, la mayor parte de los cuales ya había tenido contacto con Shakespeare en el teatro. Su performance en el film no desmintió aquella tradición, pero también es cierto que sus caracteres fueron hábilmente ubicados por Cukor en una armonía plástica y dramática en la que el cine, como arte figurativo, es superior al teatro. Es todo ese aparato escénico que rodea a los actores lo mejor de *Romeo and Juliet*.

Por otra parte, en el espectáculo shakespiriano, como dice Polonius en el primer acto de "Hamlet": *"the apparel oft proclaims the man"*.

(Bibliografía consultada: Lewis Jacobs, *The rise of the american film*, Harcourt, Brace and Company, 1939; *L'art du costume dans le film*, REVUE DU CINEMA, Otoño 1949.)

FALLEN IDOL (El ídolo caído). — London Films, 1948. Dirección y producción: Carol Reed. Libreto: Graham Greene, según su cuento "The basement room". Fotografía: Georges Périnal. Dirección artística: Vincent Korda y James Sawyer. Montaje: Oswald Hafenrichter. Música: William Alwyn. Elenco: Michèle Morgan, Sir Ralph Richardson, Bobby Henrey, Sonia Dresdel.

El año 1936 fué rico en films. La crítica y el público aplaudieron *The petrified forest* (El bosque petrificado), *Green pastures* (Praderas verdes), *Mutiny on the Bounty* (Motín a bordo), *Romeo and Juliet* (Romeo y Julieta), *These Three* (Infamia) y varias otras realizaciones ante las cuales, en Inglaterra, perdida en la turba de indistinguidas y olvidadas, se estrenaba *Laburnum Grove*, basada en una pieza de J. B. Priestley con Sir Cedric Hardwicke, Edmund Gwenn y Victoria Hopper en los papeles principales y dirigida por un principiante: Carol Reed. La crítica recibió bastante bien al film y hubo un crítico en particular, Graham Greene, que la elogió sin reservas.

Mucho tiempo iba a pasar antes de que Reed y Greene llegaran a colaborar. En esa fecha, Greene era uno de los mejores críticos ingleses y, sin duda, el más culto. Es interesante comprobar la comprensión de Greene por el detallismo de Reed y su calidad para lograr la atmósfera necesaria al tema, atmósfera saturada del mismo pesimismo que él expresaría después en sus novelas. Los caminos de crítico y realizador parecían ya cercanos cuando el primero alcanzó su madurez como novelista con *The power and the glory* (El poder y la gloria, en la que la corrupción del poder absoluto es vencida por la gloria que puede hallarse hasta en un solitario y miserable renegado) y el segundo alcanzaba su primer gran triunfo con *Odd man out* (Larga es la noche), siguiendo una ruta similar: la vía dolorosa de Johnny MacQueen. Una similitud de sentimiento creador los llevaba claramente a un entendimiento futuro, pese a la disparidad de carácter y personalidad de ambos artistas. Esta diferencia, merced al especial

terreno en que se encontraron, hizo que fuera Reed quien se impusiera sobre Greene: *The fallen idol* y *The third man* (El tercer hombre) contienen cinematográficamente mucho más de lo que el libreto de Greene podía hacer esperar.

Pero, entre 1936 y 1941 catorce films habían pasado por las manos de Reed, después vino la guerra con films hechos para los poderes oficiales y, finalmente, *Odd man out*. En esa carrera Reed fué, lógicamente, madurando un estilo propio. Los primeros catorce fueron de diversa importancia y ninguno de ellos de primer orden. Con algunas excepciones, no se distinguen por las calidades de la posterior producción, pero todos ellos proveen la visible evidencia del desarrollo de una técnica, en especial aquella atención por el detalle significativo que, aliado a un verdadero instinto del montaje, causa un legítimo efecto dramático con la yuxtaposición de inesperadas imágenes cuya secuencia cobraba lógica por los términos en que estaba concebida, temporal y espacialmente. Siempre pudo notarse en Reed una extraordinaria habilidad para preconcebir el proceso de montaje, cualidad que todo buen director debe poseer en cierta medida, ya que esa preconcepción del montaje determinará el sentido de cada toma.

La totalidad de esta primer época de Reed (que alcanzó un promedio de casi tres films al año) representa, aparte de su calidad intrínseca, la cuota normal requerida a un director por los comerciantes cinematográficos. En otras palabras, Reed demostró que podía realizar títulos de taquilla: fué su talento lo que le dió, al pasar el tiempo, el prestigio que permite la experimentación sin riesgos para la ganancia del productor. Considerando la obra de Reed como artista no se debe olvidar que si se le otorgan facilidades y se invierten en él buenos capitales es porque sus títulos se venden bien. A su vez ese hecho le permite demostrar que no siempre está divorciado el talento cinematográfico del gusto popular y que la obra fílmica sigue siendo un medio universal de dirigirse a las masas.

Al estallar la guerra Reed se alistó y se le destinó al "Army Cinematograph Service", donde comenzó de inmediato a producir films de entrenamiento para el ejército. Tres importantes títulos quedan de este período. De carácter semidocumenal y documental, señalan una rápida evolución en la técnica del realizador. Un hecho importante los presidió: Reed pudo trabajar sin el embarazo de la producción comercial y tuvo la exacta medida del drama de la vida de seres comunes como el de Johnny Mac Queen de *Odd man out*, su primer film de tiempo de paz y, para muchos, su obra maestra. Basada en una novela de F. L. Green, *Odd man out* tiene un parecido superficial con el film de John Ford *The informer* (El delator, 1935): ambas historias están relacionadas con la caza de un criminal pero, mientras en *The informer* toda la acción se centraliza en el protagonista, en *Odd man out* se logra algo más profundo: la caza es el motivo para revelar los sentimientos de todo un pueblo. Un tema como el que se propone Reed en el film necesita una gran red de elementos y el director no vacila en usarlos. Los cambios de escena son numerosísimos y también lo son los personajes, algunos vistos sólo por un momento pero inolvidables y relevantes, no sólo para el ambiente del film sino también para su estructura. El ejemplo mejor es el de la niña del patín, cuya intervención proporciona una parte vital para el mecanismo del argumento. El film observa una rigurosa unidad de tiempo: comienza por la mañana y termina a media noche. El reloj del pueblo, en la altura de una torre, suena a cada hora y, en más tomas de las que pueden recordarse después de ver una vez el film, preside temporalmente toda la acción. *Odd man out* tiene esa simetría, esa precisión de construcción. ese vuelo que siempre se asocia con el drama poético. Es, dentro de los estrictos términos de la estética cinematográfica, una verdadera obra de arte.

En el 48 y el 49, Reed dirigirá dos films escritos por Greene, con la diferencia de que mientras el primero, *The fallen idol*, será una adaptación de un cuento anterior, *The third man* estará escrito especialmente para la pantalla. Si bien puede opinarse que ninguno de ellos tiene la perfección estética de *Odd man out* no puede, en cambio, afirmarse que sean obras menores. Por el contrario, ambos están muy por encima de la mayor parte de las realizaciones contemporáneas. Ya se dijo que contienen mucho más de lo que era permitido esperar por sus temas. En *The fallen idol* un niño ve lo que parece ser un asesinato y, creyendo que el asesino es el mayordomo, a quien idolatra como a un héroe, utiliza cuanto subterfugio se le ocurre para impedir el arresto del presunto culpable. Irónicamente, la evidencia que el niño constituye se vuelve contra el mayordomo hasta que un error de un policía prueba su inocencia. La esencia del film reside en el modo como se va mostrando la progresiva desilusión de la infancia ante el descubrimiento de la falibilidad de lo infalible. *The fallen idol* está lleno de notables efectos cinematográficos como el juego nocturno con las fundas de los muebles y los manteles o la huída del niño por las húmedas calles de la ciudad. Tanto en este film como en el siguiente, Reed parece concentrarse en lo anormal, o si se prefiere, en personajes sobrenormales. El villano de Welles en *The third man* es claramente anormal y puede reconocérsele como la personificación del mal. El niño de *The fallen idol* muestra una propensión a la mentira y una hipersensibilidad que puede ser clasificada como anormal. Como Henry James en *The turn of*

the screw (Otra vuelta de tuerca) y, quizás, teniendo esa obra en cuenta, Greene introduce la inocencia de un niño como testigo de una atmósfera que cobra por su presencia una nueva dimensión: la de sus propios ojos, perspectiva insospechada y fascinante. Hay una subterránea relación con el niño de *The third man* que acusa a un inocente de la muerte de su padre. El de *The fallen idol* también cree en una falsa culpabilidad que lo lleva, por los sentimientos que el mayordomo le inspira, a defenderlo de un modo tan instintivo como el que produce la acusación en *The third man* o la ayuda de la niña del patín en *Odd man out*. Esta relación Greene–Reed con James no parece ser casual. A veces se piensa cómo podría ser James en manos de Reed y hasta algún crítico ha pensado en el título que más convendría para ese encuentro. Reed no parece, por ahora, pensar lo mismo y se volvió, sorpresivamente, hacia Joseph Conrad, filmando su segunda novela, *Outcast of the islands* (El paria de las islas).

Filmografía de Carol Reed. Nace en Londres el 30 de diciembre de 1906. Films: *Midshipman Easy* (1935), *Laburnum Grove* (1936), *Talk of the devil* (también argumento, 1936), *Who's your lady-friend?, Bank Holiday, No parking* (1937), *Climbing high, A girl must live, Penny paradise* (1938), *The stars look down* (Las estrellas miran hacia abajo o La avalancha), *Night train to Munich* (1939), *The girl in the news, Kipps* (1940), *Letter from home, The young Mr. Pitt* (1941). Durante la guerra: *The new lot, The way ahead, The true glory*. Posteriormente: *Odd man out* (1946–47), *The fallen idol* (1948), *The third man* (1949), *Outcast of the islands* (1951).

(Bibliografía utilizada: Basil Wright, *Carol Reed*, SIGHT AND SOUND, número especial del Festival de Gran Bretaña, también en *The year's work in the film, 1949*, publicado por The British Council; crónicas del semanario MARCHA, números 565 y 574.)

OSSESSIONE (Obsesión). Producción ICI, Italia, 1943. Dirección, Luchino Visconti. Argumento de la novela "The Postman Always Rings Twice" de James Cain. Adaptación y diálogos, Mario Alicata, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini, Giuseppe de Santis, Luchino Visconti. Fotografía, Aldo Tonti y Domenico Scala. Música, Giuseppe Rosati. ELENCO: Massimo Girotti, Clara Calamai, Juan de Landa, Elio Marcuzzo.

La aparición de varios realizadores de talento en la Italia posterior a la guerra y la escuela neo–realista a que dieron origen, es uno de los temas favoritos de la crítica cinematográfica desde el estreno de *Roma, ciudad abierta* en 1945 hasta hoy. Buena parte de la crítica tiene como precursor de esa escuela a Roberto Rossellini: para otra fracción es Luchino Visconti quien inició, en 1943, con *Obsesión*, el movimiento verista cuyo particular estilo ya puede localizarse en ese título.

Esta es la opinión de dos calificados críticos italianos, Franco Venturini y Antonio Pietrangeli (también adaptador y dialoguista del film). Para ambos, una adecuada ubicación de Visconti debe surgir de la ordenación cronológica y estilística de todo el panorama histórico del cine italiano.

Entre 1909 y 1915, nació en Italia una conspicua producción inspirada en motivos regionales, principalmente en caracteres populares. *Sperduti nel buio* (1914), *Assunta Spina* (1915), *Cavalleria rusticana* (1915) y *Teresa Raquin* parecen ser los más altos exponentes de esa tendencia. La nota común y característica de esta producción es su naturalismo, que corresponde a la orientación de los textos literarios adaptados, naturalismo presente en la verista definición de caracteres y ambiente. Esta búsqueda temprana de un estilo nacional pereció anonadada por la aparición de los dramas de época tipo *Cabiria*, inspirados en el "film d'art" francés pero en los que pueden encontrarse escenas realistas como, en el título citado, el paso de los Alpes, la taberna. El naturalismo quedó sólo como un deseo latente en el porvenir del cine italiano, afanosamente buscado por la crítica posterior que deseará entroncar los productos de directores como Mastrocinque y Guazzoni con una tradición de genios italianos desde Dante y el Giotto hasta Goldoni y Verga. Recién en 1930, pese al equívoco decorativo en que estaba sumida la producción, hubo un atisbo de inquietudes derivado del aporte intelectual al cine que iniciaron hombres como Cechi y Palermi. Estos intelectuales introdujeron exigencias espirituales más concretas y una más madura conciencia estética. Pese a la frialdad de sus resultados, los cineastas de este período recomenzaron a filmar fuera de los estudios, desentendiéndose del asfixiante entourage de gigantescas reconstrucciones históricas o de la no menos insalubre proximidad de la mala literatura reinante. Así se reconquistó lentamente el paisaje italiano, volviendo al contacto con su época y los problemas contemporáneos que utilizaron y desarrollaron en títulos como *Piccolo mondo antico* (1940), *Tragica notte* (1941), *Sissignora* (1940), etc. El realismo francés ejerció entonces una gran influencia en el ambiente cinematográfico determinando un auténtico espíritu de emulación. La experiencia gala, introducida en Italia por los elogios de la crítica, sirvió de catalizador en la búsqueda de un estilo nacional e intensificó el descubrimiento de motivos realistas. Entre los nombres que la crítica itálica más había aplaudido, se encontró el de Jean Renoir.

Y fué un ayudante de Renoir, Luchino Visconti, quien iba a dar nacimiento a ese estilo nacional que el cine italiano buscaba. Su aparición se produjo en el trienio 1940–43 en que los realizadores peninsulares se libraban a experiencias complejas, abiertas a diversos influjos que es difícil catalogar. Son Camerini y Blasetti quienes entonces están más orientados hacia un realismo en cierto modo humorístico, vagamente satírico, pero atravesado también por situaciones patéticas e inflexiones dramáticas. Pero este clima sufrirá una clarificación decisiva con la aparición de Visconti. En *Obsesión*, la tradición regional, la búsqueda culta, el influjo francés se funden armónicamente originando un resultado válido y original.

Las tierras bajas de Ferrara, las arenas del Po, las callejuelas oscuras del pueblo, la fiesta de San Ciriaco en Ancona, los vagones de tercera clase, proporcionan la imagen de una Italia extremadamente viva y real, no sólo verosímil sino verdadera, es decir, artísticamente válida, expresión completa de un estado de alma italiano. Pese a la diversidad de la ascendencia cinematográfica de *Obsesión*, su lenguaje, su estilo son diferentes de aquellos originales y hasta el precedente literario del realismo francés, es superado por Visconti. Para Antonio Pietrangeli, co-adaptador y dialoguista del film, el neo–realismo nace con *Obsesión* porque en él se revela una actitud y una sensibilidad nuevas, un don especial de ver las cosas de la vida diaria, de la vida italiana, llamativa e inquietante, hasta entonces apenas entrevista en la pantalla y que con el film se manifiesta, impetuosamente, no sólo para los italianos sino también para el mundo entero.

También el crítico Franco Venturini opina que, hasta *Obsesión* el cine italiano era un hecho provinciano, separado del porvenir del cine europeo. El expresionismo alemán, la vanguardia, la escuela rusa, el Kammerspiel, no tuvieron en Italia sino débiles y esporádicas repercusiones. Puede compararse ese divorcio, en cierto modo, con el del cine inglés hasta Grierson. La situación de la pantalla itálica reproduce la de la poesía lírica fin de siglo que, en la península, no había producido nada comparable con lo que en Francia significaron Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Pero mientras Grierson, con la atención didáctica del teórico y del esteta, resumió directamente la experiencia de varias escuelas mundiales en el modo iluminado y original de *Drifters*, Visconti, menos sistemático, toma del exterior sólo el realismo francés para sumergirse, más complejamente, en un pasado cinematográfico nacional. Por cierto que el influjo de *Obsesión* en el cine italiano no tiene la importancia del de *Drifters* sobre el inglés: eso se debe sobre todo a lo diferente de sus respectivos momentos históricos, pues mientras *Drifters* es de 1929, *Obsesión*, en 1943, llegaba tarde para poder influir exclusivamente en un período en que tantas experiencias invitaban a ser emprendidas.

Para Jean Desternes, el film siguiente de Visconti, *La terra trema* (1947–48) es tres horas de arte en bruto. Este calificativo, con el elogio que encierra, puede también aplicarse a *Obsesión*. Contra el fondo del paisaje ferrarés, pasan vendedores ambulantes, mecánicos, prostitutas, campesinos, dando vida a los inocentes, pero exhuberantes, sentimientos del pueblo, con sus deseos obsesionantes, sus violentas pasiones, los primitivos furores que llevan sus amores al desastre. Es una humanidad miserable, ávida, sensual, obstinada, esclava de la cotidiana lucha con la existencia y con instintos que no puede dominar, humanidad que obra por impulsos incontrolados por el pensamiento, confundida en el deseo de la satisfacción inmediata. Visconti no encadena a esas criaturas a su desgracia. Hasta en el halo de la traición y del crimen, los rodea de una piedad cálida y sincera, no mirados con amargura, como un medio de ejercer su virtuosismo técnico obteniendo con su drama efectos sabios, sino ordenándolos en una armonía superior: el dolor humano en toda su grandeza. En cada imagen del film, Visconti ha sumergido a sus personajes en una suma de elementos que prolongan sus gestos; recuérdese la escena en que Giovanna se duerme en la cocina rodeada de platos sucios, vasos y residuos, o aquélla en que Gino habla con su amigo bajo el tímpano de la iglesia de San Ciriaco, entre el continuo pasaje de obreros sudorosos. Todo el ambiente del film está sumergido en un clima pegajoso, malsanamente cálido, en una atmósfera asfixiante que los personajes respiran y de la que parecen sacar su propia existencia.

Después de *Obsesión* Visconti emprenderá un film totalmente dispar, *La terra trema*. Fué filmado exclusivamente con habitantes de Sicilia, en Acitrezza, a poca distancia de Catania. El realismo del film, llevado a la más exasperante pureza, con la abolición de todo artificio, actores, escenografía, diálogos literarios, música, etc., obedece a una sincera exigencia de representar la vida humana tal cual es. Un ejemplo demostrativo del método de Visconti puede hallarse en estos pasajes escritos por el realizador durante la filmación: *"Escribo el diálogo en el lugar, con ayuda de los mismos intérpretes, vale decir preguntándoles de qué modo expresarían un*

"determinado sentimiento y qué palabras utiliza-
"rían. De este trabajo nace el diálogo y el texto
"mantiene, en consecuencia, un tono no literario que
"me parece por demás precioso. Nada de libreto,
"es verdad, pero pienso qué sucedería si mis per-
"sonajes pronunciaran bajo mi batuta las palabras
"escritas con toda maestría en un escritorio de
"Roma".

Visconti sólo ha realizado un tercer film, *Bellissima* (1951) que fué presentado al Segundo Festival de Punta del Este.

Bibliografía: Antonio Pietrangeli, *"Panoramique sur le cinéma italien"* (REVUE DU CINEMA, mayo 1948; Jean Georges Auriol, *"Trois versions d'un roman de James Cain* (REVUE DE CINEMA, Febrero 1948); Gavin Lambert, *"Notes on a Renaissance: The Italian Cinema"* (SIGHT AND SOUND, Febrero Franco Venturini, *"Origini del neorealismo"* (BIANCO E NERO, Febrero 1950). La cita de Luchino Visconti se halla en el Apéndice al libreto de *La terra trema,* BIANCO E NERO, Febrero-Marzo 1951.

FRANCESCO PASINETTI. — El nombre de Francesco Pasinetti está ligado a la cultura cinematográfica por los numerosos artículos que escribió, a la historiografía por su *Storia del cinema,* a la didáctica por sus lecciones en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, pero éstas eran sólo actividades marginales para quien tenía como auténtica vocación la realización de films. Estamos habituados a un ambiente cinematográfico donde la palabra "vocación" tiene escaso o ningún sentido. Rara vez un director prefiere estar inactivo a hacer films banales o comerciales. Toda la vida de Pasinetti, en cambio, fué una sucesión de proyectos irrealizados debido a la mediocridad, a la miseria moral de los productores. Escribía en 1942: "Yo quiero *hacer cine* o no hacerlo. Hoy, muchos fabrican films no tanto por urgencias artísticas como por oportunidad económica o por hacer algo".

En esa época, Pasinetti tenía ya lograda una carrera destacada como director y libretista. En 1934 había producido y dirigido *Il canale degli angeli,* film de argumento ambientado en Venecia, ciudad donde había nacido el 1.º de junio de 1911, rodado en escenarios naturales y con actores no profesionales, precursor de esta importante tendencia neorrealista. Escribió luego el libreto de *L'ultima nemica* (1937), dirigida por Umberto Barbaro, riguroso ejemplo de cine "cinematográfico" para una producción que ignoraba la gramática del cine. En 1939, montó la antología *Cinema di tutti tempi;* en el año siguiente colaboró en *La peccatrice* de Palermi, en el que se dieron cita importantes críticos y futuros realizadores como De Sica y, en 1941, comienza su serie de documentales con *Sulle orme di Giacomo Leopardi, Città bianca, La gondola, I piccione di Venezia* y *Venezia minore.*

Venecia será el gran tema de sus cortometrajes, desde los citados hasta *Venezia in festa, Piazza San Marco, Il Palazzo dei Doggi* y *Lumiei,* todos de 1947. Tales realizaciones, a las que debe sumarse una serie de 35 documentales sobre operaciones quirúrgicas (1942-43) y algunos largometrajes, alcanzan para reservarle un puesto destacado en la historia del cine italiano. Glauco Viazzi escribía a propósito de *Leopardi* que "más que ningún otro realizador de cortometrajes, Pasinetti posee una coherencia absoluta con un estilo mental, con una personalidad: siente en imágenes". Conocía magníficamente Venecia (escribió una Guía que puede ser la envidia de historiadores y de arqueólogos) y sus films sobre la ciudad quizás son los únicos que muestran una verdadera Venecia, sin los retoques románticos, sin el "pasticcio" tipo tarjeta postal que olvidaba que, como toda ciudad, es de piedra y está habitada por hombres. Para Pasinetti, Venecia es popular y clara, con niños que juegan, enamorados, hombres que trabajan, pero sin las falsificaciones literarias ni la masacre cinematográfica de corte operático sino con un valor educativo y cultural tan legítimo como el de sus films científicos.

Francesco Pasinetti murió inesperadamente en Roma el 2 de abril de 1949.

(Bibliografía utilizada: Glauco Viazzi, *"Lo sceneggiatore e il regista",* CINEMA, 30/IV/49, número especial dedicado a Francesco Pasinetti.)

(Notas de G. B. P.).

LOS ESTRENOS

UNO CONTRA TODOS

(*The Fountainhead,* 1948) dictamina que los genios no deben acatar las opiniones del vulgo, y procura establecer esa tesis con la carrera de un arquitecto (Gary Cooper) que prefiere trabajar como picapedrero antes que modificar un plano. Es presumible que la idea del film pueda contar con la adhesión de algunos espectadores individualistas y/o comprensivos, dispuestos a invocar el precedente de los músicos, pintores y hombres de ciencia que lucharon con la incomprensión pública; si el plan hubiera sido el de exponer la lucha, la derrota y la amargura del protagonista, la tesis habría aparecido, por lo menos, como emocionalmente válida. Pero la libretista Ayn Rand agrupa tantos elementos confusos que la tesis pronto pierde su fuerza inicial. Ya es discutible que la arquitectura sea un arte puro y no una actividad funcional, necesitada de asimilarse a la conveniencia de quien la paga; más discutible es el artificial proceso con el que un artista oscuro y modesto pasa a ser, en el film, un tema de polémica pública, provocada por muy villanos periodistas; mucho más objetable, en definitiva, es la presencia lateral de tanta gente personalmente interesada en aprobaciones, censuras, amores y odios (sucesivos y confusos) hacia un arquitecto al que pudieron dejar fracasar en el silencio, como tanto otro talento sacrificado por la sociedad. El caos es la norma más frecuente del libreto, ambicioso de presentar a magnates del periodismo (Raymond Massey) que declaran ser la opinión pública, e incurso en el delito común de presentar a una dama joven (Patricia Neal) que abandona al protagonista justamente porque lo quiere; las idas y vueltas de esta gente, muy contradictoria de intenciones, complican, alargan y confunden una tesis que debió ser simple y breve. Entre las consecuencias del caos figura el episodio final, donde el presunto genio se deja juzgar por los mismos mediocres a los que desprecia, y se satisface luego con su veredicto favorable.

Resulta bastante curiosa la tesis del film, donde Hollywood aparece defendiendo la posición individual contra la posición colectiva, aunque toda la ideología de su industria es justamente la contraria; no debe perderse de vista la serie de cortinas de humo con que la tesis se disimula, agregando inútiles vericuetos al asunto, y haciendo juegos malabares para sostener, en reiterados discursos, que la vindicación de los genios supone una ratificación del espíritu democrático. Pero la obra parece más comprensible, ya que no más legítima, cuando se la interpreta como otro escalón en la peleada carrera de su director King Vidor, que siempre quiso ser un individualista, y que sin embargo convivió con Hollywood y se alimentó de sus fuentes. La crítica ponderó la audacia de su *Hallelujah* (1929), escasamente difundida; un público más amplio pudo ponderar el espíritu de empresa con que Vidor encaró la desocupación en *Ganarás el pan* (Our Daily Bread, 1934), y la valentía con que censuró el comercio de la profesión médica en *La ciudadela* (The Citadel, 1938, sobre Cronin). Esa audacia fué sustituída varias veces por la mera artesanía para manejar temas comerciales, y es probable que algunos fragmentos de *Noche de bodas* (The Wedding Night, 1935), de *Rosa de sangre* (So Red the Rose, 1935) y de *Sol de otoño* (H. M. Pulham, Esq., 1941) pudieran mantenerse hoy como dramáticos e intensos. Más difícil es legitimar sus gruesas concesiones, dispersas en toda su carrera, sea al dramón sentimental de *Madre* (Stella Dallas, 1937), sea a la corriente de sátira anticomunista de *Camarada X* (1941, flojísima), sea a la bambolla coloreada y vacía de *Duelo al sol* (1947). Que después de tantos virajes Mr. Vidor siga preocupado por el genio individual, y que procure vindicarlo, condenando su prostitución, es un noble ideal para cualquier artista, y seguramente no pudo evitar alguna reflexión autobiográfica y amargada cuando planeó esta filmación. Pero como le ocurrió a John Ford, a Frank Borzage y a tantos otros entregados, el comercio ha corroído su estilo, y el manejarse entre vericuetos del asunto sólo redunda aquí en una pérdida de tono y de coherencia que su artesanía no alcanza a salvar, cualquiera sea la nobleza de intenciones con que decidió acometer la empresa. Durante casi todo el metraje parece marchar a la deriva que le dicta su libreto, rescatando alguna vez el simbolismo de aislar a su protagonista en grandes espacios abiertos (la escenografía es moderna, intencionada) y rescatando en los minutos iniciales el otro juego también simbólico, y menos tolerable, de olvidar la naturalidad y presentar a sus personajes con discurseados edictos sobre sus almas. En esos fragmentos, en el roce frecuente con los temas de *El ciudadano* (1941), que habrán provocado la sonrisa de Orson Welles, y aún en la imitación de alguno de sus enfoques fotográficos, se advierte que el film tiene un director. Pero esa condición no le vindica mucho, y quienes atribuyeron al funesto libreto de Selznick los revolcones por el suelo con que Jennifer Jones se desesperaba de amor en *Duelo al sol,* deben corregir hoy aquella idea, atribuír-

los a su director King Vidor, y confirmarlos con los graciosos revolcones con que Patricia Neal ensucia aquí sus ropas y su prestigio de actriz. Ninguno de los intérpretes tiene mayor vida, empujados como están a grandes rasgos y a conceptuosos discursos; esas poses presentan a una histérica actriz, apagan a Gary Cooper, subrayan la grandilocuencia de Henry Hull, y sólo dejan ileso a Raymond Massey. El más lesionado en toda la empresa es el propio King Vidor, preocupado por su carrera, afín a una conciencia social, pero escasamente lúcido para decidirse entre una rebeldía y una humillación. Al combinar ambas actitudes se postula, ante todo, como un confuso.

VALENTINO fué anunciada en EE. UU. al grito de que el actor Anthony Dexter se parece más a Valentino que el propio Valentino, sobre la explicación muy curiosa de que mientras sólo un perfil de Valentino se ha hecho célebre, ambos perfiles de Dexter recuerdan con autenticidad aquella figura. Esta autenticidad es la única del film, conseguida después de examinar 1.784 candidatos para el papel, y de ensayar con 493 de ellos. El resto falsifica la vida del famoso actor, adultera el mundo cinematográfico en que vivió, se abstiene del tono melancólico y ligeramente irónico en que debió ser planeado el film, e inventa extensos amores entre el protagonista y su primera actriz (Eleanor Parker). Esta morralla sería explicable si el film tratara de eludir los pleitos presuntos que supondría el ser auténtico y fiel, pero es asombrosa si se considera que, a pesar de tanta mentira, Alice Terry inició pleito a la empresa por alusión a su extinta carrera, y que los familiares de Valentino quisieron comenzar otro por uso indebido de su fama y su nombre. Toda la tontería del libreto no aporta gran conocimiento sobre el Hollywood de antes, pero en cambio propone una idea penosa sobre el Hollywood de hoy, erróneo en tecnicolor.

LOS QUE CONMOVIERON EL MAR *(The Frogmen)* es demasiado título para unos pocos hombres que no conmovieron a muchos otros, pero en su sentido más literal es buen título para describir a los dinamiteros submarinos. El film sabe ser documental sin ser cargosamente didáctico, no entra a explicar todo lo que muestra y espera (con éxito) que el espectador lo comprenda. Esa confianza en el espectador es un buen síntoma, después de tantas películas bélicas empeñadas en sacar conclusiones: aquí no se pronuncia la palabra democracia, no se pretende que todos los hombres son valientes, no se asegura que si no fuera por los protagonistas la guerra se habría perdido, no se desvía el asunto hacia los romances laterales. En una tendencia ya expuesta por *Sublime decisión* (Command Decision, 1948) y *Almas en la hoguera* (Twelve O'Clock High, 1949), el libreto toma su mecanismo de los problemas de disciplina y de estrategia que la guerra planteara, y los expone con sobriedad narrativa y con ocasional brillo de diálogo. El inconveniente es el de crear un nuevo clisé para sustituir a un viejo clisé, pero debe ser ponderado ese progreso. Son de particular interés las tomas submarinas, y actúan sin esfuerzo Richard Widmark, Gary Merrill y Dana Andrews.

DESTINO LA LUNA *(Destination Moon)* fué producida hace dos años, pero se exhibió después que sus oportunistas imitaciones como *Cohete a Marte* (Rocketship X M), y pierde novedad con toda inocencia. Como empresa adolece también de su propio oportunismo, sostiene que la Luna debe ser conquistada por EE. UU. antes que otra potencia mundial llegue a hacerlo, aduce que un bombardeo lunar dejaría a América sin defensa alguna, y describe una solemne posesión de territorio por ciudadanos americanos. Como casi toda la ficción científica de nuestro tiempo (más abundante en revistas que en el cine) conversa sobre propulsión a chorro, motores de explosión atómica, televisión, trasmisiones radiales a tremenda distancia, radar, presión atmosférica, diseño aerodinámico y otros conceptos de la alta cultura, pero pasa rápidamente sobre su explicación, y soluciona con demasiada facilidad otros problemas más aburridos, como la balística del cohete y la alimentación de sus exploradores. Al igual que otros experimentos fantásticos, éste es ingenuo para describir sus relaciones humanas, vive del innegable suspenso de toda su aventura, y causa el escepticismo final de su público, que no quiere dejarse atrapar por un posible macaneo científico. El género está condenado a renovarse para subsistir: dentro de dos años la burla puede descender lentamente sobre esta ficción, y sus máximos cuidados (de escenografía, color, fotografía) parecerán una negligencia. No importan aquí mayormente sus desconocidos intérpretes (Tom Powers, Warner Anderson, John Archer) y tampoco importa, como de costumbre, la dirección de Irving Pichel, realizador eterno, sin un solo film meritorio.

LA EGOISTA *(Payment on Demand)* instala de pronto el divorcio de Bette Davis y Barry Sullivan, pretendiendo que es sensacional, e historiando los antecedentes de veinte años que lo explican. Cada uno de ellos es un recuerdo de la protagonista, y una toma de conciencia sobre una carrera de afán adquisitivo, egoísmo familiar, prioridad de los bienes terrenales sobre la amistad. La moraleja pertenece a la novela rosa y se expresa en la idea de que saber vivir es más importante que seguir viviendo. La realización de Curtis Bernhardt (que también colaboró en el libreto) es en cambio más seria, apela a un diálogo adulto, fotografía con intención dramática, y separa cada episodio inaugurándolo con un escenario en contraluz, recurso que toma del teatro moderno. Padece, naturalmente, de los inconvenientes que le crea su tema, abunda en reflexiones no siempre pertinentes a su narración normal, y, temiblemente, se aventura en impugnar la procedencia del divorcio, después de haber demostrado que era inevitable. Todo el elenco alcanza una alta excelencia, y aunque Bette Davis está admirable, también se nota la presencia de Barry Sullivan, Betty Lynn, la querida Frances Dee y una anciana maniática de Jane Cowl.

(Notas de H. A. T.)

EL CINE EN EL MUNDO

ESTADOS UNIDOS

Un examen de las últimas producciones de Hollywood, estrenadas o en filmación, revela dos hechos dispares que responden a tendencias también distintas y características.

En primer término, se comprueba la insistencia en grandes superproducciones, de gigantesca maquinaria, elevados presupuestos, costoso tecnicolor y estelares elencos. Dos films, estrenados en los últimos meses, sirven perfectamente de ejemplo, *Quo Vadis* (Metro Goldwyn Mayer) y *The Greatest Show on Earth* (Paramount).

Quo Vadis, filmado parcialmente en Italia, ha sido dirigido por Mervyn Le Roy, uno de los principales personajes de la Metro, con un elenco americano-inglés: Robert Taylor, Deborah Kerr, Peter Ustinov, Leo Genn. La propaganda declara que costó siete millones de dólares, que requiere un sistema especial de distribución para poder ser, en parte, amortizado, y que por su longitud, 168 minutos, exige un trabajo tal a los laboratorios —ha sido realizado en tecnicolor— que han podido preparar pocas copias, por el momento, para los exhibidores. La Metro espera repetir con él su tremendo éxito comercial de *Gone with the wind* (Lo que el viento se llevó), y las primeras exhibiciones en Nueva York parecen confirmar esos deseos.

The Greatest Show on Earth, en cambio, es el habitual gigantesco espectáculo a que Cecil B. de Mille nos tiene acostumbrados desde hace muchos años. Esta vez no serán los personajes bíblicos, los Cruzados, la Policía Montada, ni los piratas del Caribe, a quienes enfrentarán sus cámaras, sino los artistas circenses, nada menos que en la historia del famoso "Barnum & Bayley", muy apta para que De Mille, a pesar de sus flamantes setenta años, despliegue todas sus energías y entusiasmos. El elenco es encabezado por Betty Hutton y Cornel Wilde, de trapecistas; James Stewart, tras la máscara del clown; Dorothy Lamour, como la mujer de la mandíbula de acero y Charlton Heston, como el inescrupuloso empresario. Dos horas y media de proyección son necesarias para narrar sus historias.

En segundo término, se comprueba la presencia de un conjunto de productores independientes, con ideas renovadoras, dispuestos a llevar a la industria cinematográfica nuevos métodos, experimentando no sólo en los medios de expresión, sino en los temas a tratar.

Uno de los más destacados es Stanley Kramer, que impuso en pocos años su personalidad, con numerosos films, distribuídos por Artistas Unidos, donde abarcó desde los prejuicios raciales, la corrupción deportiva y la rehabilitación de los inválidos de guerra, hasta la adaptación de los clásicos de la literatura *(Home of the Brave, Champion, The Men, Cyrano de Bergerac)*.

Kramer acaba de firmar un contrato con Columbia para producir treinta films, en los que tendrá libertad para elegir sus temas. En los últimos meses ha desarrollado una intensísima actividad; ya ha terminado *Death of a Salesman*, según la obra de Arthur Miller, con adaptación de Stanley Roberts y dirección de Laslo Benedek, figurando en el reparto Fredric March y Mildred Dunnock.

Tiene, además, aún sin estrenar, los films siguientes comenzados en setiembre y octubre de 1951: *High Moon*, dirección de Fred Zinnemann, con Gary Cooper, Thomas Mitchell, Lon Chaney, Otto Kruger y la

mejicana Katty Jurado; *Four Poster*, que se anuncia como la historia de un matrimonio narrada a través de sólo dos personajes, Rex Harrison y Lilli Palmer, con la dirección de Irving Reis; *My six convicts*, de Hugo Fregonese, el director argentino, con John Beal y Gilbert Roland. Produce, finalmente, un film de Edward Dmytryk, que ha sido rehabilitado luego de su condena por la presunción de actividades antiamericanas, Dmytryk, conocido por *Crossfire* (Encrucijada de odios) y *Murder, my sweet* (El enigma del collar), fué liberado de la condena que sobre él recaía, al retractarse de su anterior posición y realizó un film, *Mutiny*, para una pequeña compañía independiente. Esta participación en el film de Kramer, titulado *The Sniper*, con Adolphe Menjou, parece ser su reingreso al primer plano de la producción. En su primer planteo el film era la historia de un neurótico sexual, pero posteriormente fué modificado.

No es posible prever hasta qué punto esta independencia de Kramer podrá ser mantenida. Un índice desfavorable puede ser el reciente conflicto de su principal libretista Carl Foreman, acusado de política antiamericana y separado de la compañía. Kramer, a su vez, ha debido iniciar una campaña de propaganda negando la acusación de comunismo que se le ha imputado.

Otros productores independientes de importancia son Jerry Wald y Norman Krasna, que presentan sus films por la R.K.O. Acaban de iniciar *Clash by Night*, con la dirección de Fritz Lang, según la obra de Clifford Oddets, protagonizada por Barbara Stanwyck, Paul Douglas, Robert Ryan. Wald es un antiguo libretista y productor de "Warner"; Krasna escribió y dirigió *Princess O'Rourke* (La señora princesa), además de muchas otras obras.

Su plan de producción no parece tan severo como el de Kramer; al menos su reciente *Blue Veil* (Velo Azul), exhibido en Punta del Este, demuestra que admite los peores extremos del cine comercial.

Al margen de esos dos hechos, tan dispares, debe señalarse que la mayoría de los grandes realizadores de Hollywood están actualmente en actividad.

Elia Kazan acaba de terminar *Viva Zapata*, sobre un argumento de John Steinbeck, basado en la personalidad del caudillo mejicano. Marlon Brando, uno de los actores nuevos de más prestigio, es el protagonista, junto con Jean Peters.

John Huston ha finalizado *African Queen*, coproducción inglesa-americana, filmada parcialmente en Africa, con Humphrey Bogart, Katharine Hepburn, Robert Morley. Tiene libreto del propio Huston y James Agee, adaptado de la novela de C. S. Forester. Ha sido fotografiada en tecnicolor por el inglés Jack Cardiff.

"Death of a Salesman"

Lewis Milestone está en las primeras etapas de filmación de una nueva versión de *Les Miserables*, para Fox, con Michael Rennie, Robert Newton y Debra Paget.

Billy Wilder va a iniciar, según todas las posibilidades, *Stalag 17*, con William Holden.

Jean Negulesco terminó *Phone Call from a Stranger*, producción y argumento de Nunnally Johnson. Se adelantan elogiosas referencias en cuanto a originalidad de realización y tema. Tiene un excelente reparto, que encabezan Gary Merrill, Shelley Winters, Bette Davis.

La Metro ha terminado un nuevo film musical, de la línea iniciada por *On the town* (Un día en Nueva York) y el más reciente *An American in Paris* (Vincente Minelli); se trata de *Singing in the Rain* y es dirigida por Gene Kelly y Stanley Donen.

Para la misma casa filmadora y produciendo Richard Goldstone, David Bradley ha terminado *Talk about a stranger*. Bradley se hizo famoso con sus films de amateur *Shredni Vashtar*, *Peer Gynt*, *Macbeth* y *Julius Caesar*, realizados con medios muy precarios, pero con ingenio y talento cinematográfico. Cine Universitario hizo conocer en 1950 su *Macbeth* en Montevideo y presentará próximamente *Shredni Vashtar* —según el propio Bradley, un valioso antecedente para éste su primer film comercial— y *Julius Caesar*, que le hiciera conocer definitivamente.

Fuera del trabajo habitual de los estudios, el acontecimiento actual es la iniciación por Charles Chaplin de su tan anunciado *Limelight*, comenzado a fines de noviembre pasado. Como de costumbre, Chaplin dirige, actúa, ha hecho el argumento y es su propio productor. Varios miembros de su familia, como su hermano Sydney Chaplin, aparecerán en el film, junto con su nuevo descubrimiento, Claire Boom.

La producción americana sigue siendo considerable y las perspectivas de su industria parecen haber

mejorado. En 1951 las principales compañías (doce en total) entregaron para la exhibición 441 films de largo metraje, lo que representa un aumento del 17 % con relación a 1950, noventa y seis de ellos han sido filmados en color.

FRANCIA

Grave crisis soporta actualmente la industria cinematográfica francesa. Numerosos factores, de distinto origen, la han provocado; la última alternativa es el conflicto con los estudios, algunos de los cuales se han visto obligados a cerrar sus puertas, por escasez de trabajo y el alto costo de la mano de obra técnica.

Esta inestabilidad económica incide sobre la marcha normal de la producción. Muchos films han sido interrumpidos, otros han salido adelante merced a grandes esfuerzos, a veces alterando su plan original; algunos, incluso, ya preparados, no han podido llevarse a la práctica.

A pesar de todo, se filma en Francia y varios títulos parecen de interés. Siguen siendo frecuentes las coproducciones, sobre todo con Italia, reuniendo equipos y capitales de ambos países. Se insiste, también, en los films divididos en episodios o "sketches", apropiados para este régimen de producción, o cuando no es ése el caso, para lucir un reparto numeroso e importante.

De esas combinacinoes internacionales, una llama la atención: *Les septs péchés capitaux*. Es una producción "Franco-London Film" y la idea original es construírla en siete episodios, desarrollados por equipos técnico-artísticos diferentes, basados en cada uno de los pecados capitales. La filmación se hace en Italia y Francia, habiéndose terminado ya tres episodios: *L'Envie*, realizado por Rossellini, en Roma, sobre la novela de Colette "La Chatte", que él mismo adaptó, con Andrée Debar de protagonista; *La Luxure*, dirigida por Yves Allegret, con diálogos de Jean Aurenche y Pierre Bost, en una adaptación de la novela de Barbey d'Aurevilly "Le plus bel amour de Don Juan", con los intérpretes Viviane Romance y Frank Villard; y *La Paresse*, de Jean Dreville, con argumento de Carlo Rim y Noël-Noël de principal actor.

Los restantes se ajustarán, según todas las probabilidades, a este plan: *L'Orgueil*, dirección Claude Autant-Lara, con Michéle Morgan, adaptación por Aurenche de la novela de Tchékoff; *La Gourmandise*, libreto de Carlo Rim, con Henri Vidal; finalmente, *L'Avarice* y *La Colére*, serán filmadas en Italia, por Eduardo de Filippo, interviniendo el famoso cómico Totó.

La naturaleza del film será variada, de acuerdo al estilo habitual de cada artista y director, e incluirá, por lo tanto, el drama, la comedia y la farsa.

Otro film en "sketches", cuya labor de filmación ha finalizado, es *Le Plaisir*, de Max Ophüls, que parece intentar renovar el éxito —acaso el escándalo— de su anterior *La Ronde*. Con los mismos colaboradores de ésta, Jacques Nathanson (adaptación), d'Eaubonne (decorados), Matras (fotografía), Ophüls proyectó la filmación de tres historias de Guy de Maupassant, "Le Masque", "La Maison Tellier", "La Femme de Paul". Cuando había finalizado la primera y estaba a punto de terminar la segunda, un conflicto con sus productores dejó la obra interrumpida. Luego de laboriosas gestiones se logró que otra compañía continuara con la empresa. Pero la temporada había avanzado y era imposible filmar en exteriores. Se decidió entonces sustituir la tercera historia por "Le Modéle", del mismo Maupassant. Este último "sketch" acaba de ser terminado y el film está ahora en la etapa de montaje. Al igual que en *La Ronde*, el reparto es numeroso y brillante: Jean Gabin, Claude Dauphin, Danielle Darrieux, Gaby Morlay, Madeleine Renaud, Pierre Brasseur, Ginette Leclerc, Daniel Gelin, Simone Simon, Jean Servais.

Christian-Jaque termina *Fanfan la Tulipe*, con Gerad Philipe, Paul Bernard, Gina Lollobrigida. Es una coproducción franco-italiana, basada en el héroe popular del siglo XVIII. Tiene argumento original de René Wheeler y René Fallet, con diálogos de Henri Jeanson.

Otra coproducción similar es *Nez de Cuir*, de Yves Allegret, filmada en versión italiana y francesa, con Jean Marais, Mariella Lotti y Françoise Christophe.

Jacques Becker finalizó *Casque d'or*, con Simone Signoret, Serge Reggiani y Claude Dauphin.

Jean Gremillon filma *Caf' conc'*, montaje de films sobre 1900, con numerosas escenas reconstituídas.

André Cayatte ha comenzado *Nous sommes tous des assassins*, que constituye la tercera parte de su trilogía sobre la justicia.

Como se recordará, Cayatte trató inicialmente el tema de la justicia en *Justice est faite* (1950) e intentó continuarlo con *L'affaire Seznec*, que sería, según sus propias palabras, el "dossier" de un asunto criminal expuesto ante el público, la refutación de su culpabilidad, probando la inocencia de un hombre condenado en 1923.

El caso Seznec agitó durante mucho tiempo a la justicia francesa. Condenado a trabajos forzados a perpetuidad, en 1923, Seznec fué puesto en libertad en 1948. Su culpabilidad fué sumamente discutida. Cayatte, en su condición de abogado, la estudió y preparó un libreto con Jean Ferry. Su objeto era demostrar la imposibilidad de culpar a Seznac y lograr la revisión del proceso. El tema provocó singular revuelo en París, la censura no lo autorizó y hasta el momento su realización está detenida.

El nuevo film, *Nous sommes tous des assassins* se desarrollará en la prisión de la Santé.

Tres importantes directores franceses, René Clément, Henri-Georges Clouzot y Jacques Tati no han podido finalizar los films que comenzaran a mediados del año pasado.

Clément parece ser el más cercano a lograrlo, con *Jeux Interdits*. Originalmente debía constar de dos partes, pero sólo quedará el primer episodio titulado *Croix des bois-croix en fer*, según una novela de François Boyer, que adaptaron el mismo Clément, Aurenche y Bost. Es la historia de una pequeña niña cuyos padres mueren en el éxodo de 1940. Ha sido filmada en los Alpes, en condiciones de gran libertad para el realizador, que ha prescindido de grandes actores y utilizado a dos niños, actores de reparto y elementos reclutados en los propios lugares.

Clouzot inició en agosto del año anterior *Salaire de la peur*, según la novela de Georges Arnaud. Se trata de un grupo de conductores de camiones que aceptan, a cambio de mil dólares, transportar nitroglicerina, altamente explosiva, a través del desierto. La tensión nerviosa y el peligro latente, son los principales elementos de la acción, que transcurre en un país de América del Sur. Clouzot lo ha filmado, hasta ahora sólo en exteriores, en las llanuras de Camargue, en Francia. Dispone de un elenco internacional, que encabezan Yves Montand y Charles Vanel, incluyendo a Vera Clouzot, con quien se casara hace dos años en Brasil, y Peter Van Eyck. Actualmente la realización está interrumpida por inconvenientes varios, desde dificultades atmosféricas a accidentes de Clouzot.

Tati tiene preparado desde hace dos años *Les Vacances de M. Hulot*, en que abandona el personaje de cartero que lo hiciera célebre en *Jour de fete*. Ha trabajado ya en exteriores y al volver a París tiene problemas para continuar su film, frente a la escasez de estudios disponibles.

J. F. B.

LO MEJOR DE NORTE AMERICA

Un telegrama de New York informa que los críticos americanos eligieron *A Place in the Sun* como el mejor film que Hollywood produjo en 1951, y agrega otros títulos, señalando que entre ellos estará seguramente el primer premio de la Academia de Artes y Ciencias. Se trata de los films más votados en una encuesta realizada entre 521 críticos de diarios, revistas, radio, televisión, agencias informativas y publicaciones diversas. Son los siguientes:

A Place in the Sun (Un sitio en el sol), sobre la novela "An American Tragedy" de Theodore Dreiser, dirigida por George Stevens, con Montgomery Clift, Shelley Winters y Elizabeth Taylor. (Paramount).

A Streetcar Named Desire (Un tranvía llamado Deseo), sobre la obra teatral homónima de Tennessee Williams, dirigida por Elia Kazan, con Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter. (Warner Brothers).

An American in Paris (Sinfonía de París), sobre la obra musical homónima de George Gershwin, dirigida por Vincente Minnelli, coreografía de Gene Kelly, con Gene Kelly, Oscar Levant, Leslie Caron, Nina Foch. (Metro Goldwyn Mayer).

Detective Story, sobre la obra teatral de Sidney Kingsley, dirigida por William Wyler, con Kirk Douglas, Eleanor Parker, William Bendix. (Paramount).

Born Yesterday (Nacida ayer) sobre la obra teatral de Garson Kanin, dirigida por George Cukor, con Judy Holliday, Broderick Crawford, William Holden. (Columbia). Fué estrenada en Montevideo en julio 1951.

Cyrano de Bergerac, sobre el clásico de Rostand, producida por Stanley Kramer, dirigida por Michael Gordon, con José Ferrer, Mala Powers, William Prince. (United Artists). Fué exhibida en el Primer Festival Cinematográfico de Punta del Este, febrero 1951.

Quo Vadis, sobre la novela de Henryk Sienkiewicz, dirigida por Mervyn LeRoy, con Robert Taylor, Buddy Baer, Deborah Kerr, (Metro Goldwyn Mayer).

The Great Caruso, apunte biográfico del cantante, hecho por su esposa, dirigido por Richard Thorpe, con Mario Lanza, Ann Blyth, Dorothy Kirsten, Jarmila Novotna (Metro Goldwyn Mayer). Fué estrenada en Montevideo en octubre 1951.

Bright Victory, o *Lights Out*, sobre un tema de conflicto racial, del productor y libretista Robert Buckner, dirigida por Mark Robson, con Arthur Kennedy, Peggy Dow. (Universal-International).

EL POETA BUÑUEL

Los Olvidados fué elegida por la crítica cinematográfica uruguaya, por mayoría de votos, como la mejor película estrenada en la temporada 1951; con tal motivo, la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay decidió realizar con el film una función especial (Cine Trocadero, marzo 30). El siguiente artículo fué escrito por el poeta mejicano Octavio Paz en ocasión del Festival de Cannes (abril 1951) y fué repartido al presentarse el film en dicho certamen. Fué publicado asimismo en L'AGE DU CINEMA, junio-julio 1951.

El Perro Andaluz (1928) y **La Edad de Oro** (1931) marcaron la primera incursión agresivamente deliberada de la poesía en el arte cinematográfico. Estas nupcias de la imagen fílmica y de la imagen poética pudieron parecer escandalosas y subversivas. Lo eran en efecto. El carácter subversivo de los primeros films de Buñuel reside por entero en esto: apenas rozados por la mano de la poesía, los fantasmas convencionales (sociales, morales y artísticos) de los cuales estaba hecha nuestra "realidad", cayeron hechos polvo. De aquellas ruinas surgió, entonces, una nueva realidad, la del hombre y su deseo. Buñuel nos demostró que basta al hombre encadenado cerrar los ojos para hacer saltar el mundo. Pero sus films son más todavía que un feroz ataque dirigido contra esa llamada realidad; son la revelación de **otra realidad** esclavizada por la civilización contemporánea. El hombre de **La Edad de Oro** dormita en cada uno de nosotros y no espera sino un signo para despertar: el signo del amor. Como lo dijo André Breton, este film es una de las raras tentativas del arte moderno para desnudar el rostro terrible del amor en libertad.

Poco después, Buñuel realizó **Tierra sin Pan,** un documental que es también, en su género, una obra maestra. En **Tierra sin Pan** el poeta se borra, calla, para dejar que la "realidad" hable, por sí sola, su propio lenguaje. Si el tema de los films surrealistas de Buñuel es la lucha del hombre contra una realidad que lo asfixia y lo mutila, el tema de **Tierra sin Pan** es el del triunfo embrutecedor de esa misma realidad. Así este gran documental aparece como el necesario complemento de sus creaciones anteriores. Las explica y las justifica. Por vías diferentes, Buñuel prosigue su combate despiadado con la realidad: contra ella, sería más exacto. En la mejor tradición española, su realismo se une a Goya, Quevedo, la novela picaresca, Picasso. Se resuelve en un despiadado cuerpo a cuerpo. De este enlace, la realidad sale desollada viva. Su arte es sin parentesco alguno con las descripciones, más o menos tendenciosas, sentimentales o estéticas, que se acostumbra calificar con el nombre de realismo. Muy al contrario, su obra entera tiende a provocar en nosotros la erupción liberadora de algo secreto y precioso, terrible y puro, de algo que nuestra concepción de la realidad escondía a nuestra mirada.

Utilice ya el medio del sueño y de la poesía, ya el del relato fílmico, el poeta Buñuel se hunde en lo más profundo del hombre, alcanza su intimidad más radical, más inexpresada. Su infierno. Su paraíso.

Después de un silencio de muchos años, Buñuel presenta hoy una nueva obra, realizada en colaboración con Gabriel Figueroa. Si se compara este film a los anteriores realizados con Salvador Dalí —un Dalí que no pintaba aún madonas, no vestía aún maniquíes— lo que sorprende, por sobre todo, es el rigor con el cual Buñuel lleva hasta los más extremos límites sus primeras intuiciones. Si, por una parte, **Los Olvidados** representa un momento de madurez artística, por la otra atestigua una desesperación más total, más entera. La puerta del sueño aparece para siempre cerrada. Sólo queda abierta la de la sangre. Esta obra nueva constituye una síntesis de lo que sus obras anteriores comportaban de mejor al mismo tiempo que un nuevo punto de partida. Sin renegar de la gran experiencia de su juventud, pero vuelto consciente del cambio de los tiempos, —cambio que no ha hecho sino espesar esa realidad que denunciaban sus primeros films— Buñuel construye una obra cuya acción se revela precisa como un mecanismo, alucinante como un sueño, implacable como la marcha silenciosa de la lava. **Los Olvidados** tiene como tema un tema social: el de la infancia delincuente. El argumento inicial de su guión está tomado de los archivos de la policía criminal. Sus personajes viven o podrían vivir. Son nuestros contemporáneos. Tienen la edad de nuestros propios hijos. Pero **Los Olvidados** es más que un film realista. El sueño, el deseo, el horror, el delirio, el azar, la porción nocturna de la vida vuelven a encontrar el lugar que les es debido. El peso de la "realidad" que Buñuel nos vuelve sensible, es

tan atroz que nos acontece creer imposible el soportarlo. He aquí por qué el hombre mata y muere, ama y crea.

La más rigurosa economía artística ha presidido la realización de **Los Olvidados.** A un más intenso condensarse de la acción corresponde siempre, en efecto, una deflagración dramática más intensa y un más enceguecedor estallido. He aquí lo que milita en favor de un film sin estrellas, por más que Estela Inda dé pruebas de mayor talento que la mayoría de las bellezas profesionales de la pantalla, y que sean inolvidables los Jaibo, Pedro, y los otros chiquillos, por primera y última vez en sus existencias promovidos al rango de actores cinematográficos. He aquí lo que explica igualmente la extraordinaria discreción del fondo musical —el oído no debe, en ningún caso, en el cine, adelantarse al ojo— y también la de un diálogo puesto al servicio de la acción dramática sin tratar de substituírla.

Rehusando abandonarse a la tentación de los impresionantes paisajes mexicanos, la dirección limita su campo a la desolación sórdida e insignificante, pero siempre implacable, de un paisaje urbano.

El espacio físico y humano en el cual se inscribe el drama no puede ser más cerrado. La vida y la muerte de algunos niños dados a devorar a sus propias fatalidades entre los cuatro muros de su soledad.

La ciudad, con todo lo que arrastra de solidaridad humana, vuelve las espaldas a esos tugurios. Moralmente y físicamente, la ciudad moderna vuelve las espaldas a sus criaturas. Lo que llamamos civilización, no es para ellos sino un muro, un gran **No** contra el cual tropiezan sus pasos. Estos niños son mexicanos pero podrían ser de otro país, habitar en los suburbios de una gran ciudad cualquiera. En cierto sentido, no viven en México, ni en ningún lado, por otra parte. Son **Los Olvidados,** los habitantes de esas "waste lands" que la ciudad moderna engendra a sus flancos. Mundo encerrado sobre sí mismo, mundo donde todos los actos son circulares y donde todos los pasos nos fuerzan a volver a nuestro punto de partida. Nadie puede escapar a la presencia de los otros o evadirse de sí mismo, salvo por el callejón sin salida de la muerte. Hay otros mundos donde el azar abre muy grandes sus puertas. Aquí las cierra.

La presencia continua del azar confiere a **Los Olvidados** una significación especial que impide confundirlo con la suerte. El azar que rige los actos de los héroes del relato se presenta a nosotros como una necesidad absoluta y que, sin embargo, habría podido ser "evitada"; (por qué no llamarla por su verdadero nombre, como en la tragedia: el destino?) Despojada de sus atributos sobrenaturales, la vieja fatalidad se pone en marcha. La fatalidad de hoy es una fatalidad social y psicológica, o para emplear la palabra mágica de nuestra época, el nuevo fetiche intelectual, histórico. Pero no basta que la sociedad, que la historia o que las circunstancias se muestren hostiles a los héroes, para que la catástrofe sobrevenga; es necesario que sus determinantes coincidan con la voluntad de los seres humanos puestos en juego. Pedro lucha contra el azar, contra la mala suerte, contra "la yeta" encarnados en Jaibo. Cuando, investido, termina por aceptarlos y mirarlos de frente, ha transformado el azar en destino. Muere, pero ha hecho suya su propia muerte. Del choque entre la conciencia humana y la fatalidad exterior surge la tragedia. Buñuel ha vuelto a descubrir aquella ambigüedad fundamental: sin la complicidad humana, el destino no se cumple totalmente y la tragedia es imposible. La fatalidad luce la máscara de la libertad: la libertad, la del destino.

Los Olvidados no es un film documental. Es todavía menos un film de tesis, un film de propaganda, un film moralizador. Pero si ninguna prédica empaña su admirable objetividad, sería calumnioso avanzar que se trata de un film estético en el cual cuentan solamente los valores artísticos, siempre sospechosos.

Tan lejos del realismo (social, psicológico o edificante) como del esteticismo, el film de Buñuel y Figueroa se inscribe en la tradición de un arte pasional y feroz, contenido y delirante, que tiene títulos de parentesco con Goya y Posada —el grabador mexicano— los dos creadores plásticos que han, sin duda, llevado más lejos el **humour** negro. Lava fría, hielo volcánico.

A pesar de la universalidad de su tema, a pesar de la ausencia de color local, a pesar de la extrema desnudez de su construcción, **Los Olvidados** posee un acento que no es posible impedirse calificar de racial. La miseria y el abandono pueden encontrarse en cualquier parte del universo. el encarnizamiento con el cual el tema está tratado se enraíza en el gran arte español. Ese mendigo ciego, ha sido encontrado por nosotros en el Lazarillo de Tormes; esas mujeres, esos borrachos, esos "cretinos", esos asesinos, esos inocentes, han ido codeados por nosotros en Quevedo y en Galdós; los hemos atisbado en Cervantes. Y Veláquez y Murillo los han retratado. Esos apaleos —palos de ciego— son los mismos que resuenan desde siempre en el teatro español. Pero esos niños, esos **Olvidados,** su mitología, su rebelión apasionada, su lealtad llevada hasta el suicidio, esa dulzura de latentes fulguraciones, ese silencio lleno de ferocidades exquisitas, esa desgarradora auto-afirmación por medio de la muerte, esa búsqueda sin fin de la comunión —así sea por intermedio del crimen— no son, no pueden ser, sino mexicanos. Así en la escena clave del film —la escena onírica— el tema de la madre desemboca en una comida en común, es decir un festín de esencia sagrada. Quizás sin quererlo, Buñuel redescubre en el sueño de su héroe las imágenes ancestrales. El tema de la madre, que es una de las obsesiones mexicanas —como el del padre lo es de otros países— aparece inexorablemente ligado al de la fraternidad, de la amistad "por vida y muerte". Estos dos temas constituyen los secretos cimientos de este film. El universo de **Los Olvidados** está poblado de huérfanos, de solitarios que buscan la comunión, tan ávidos de encontrarla que no retroceden siquiera ante la sangre. La búsqueda del "otro", del semejante, es el aspecto secundario de esta búsqueda de la madre —o la aceptación de su ausencia definitiva— a saber, el reconocimiento de nuestra soledad. Pedro, el Jaibo y sus compañeros nos revelan así la naturaleza última del hombre, que consiste, quizás, en una permanente aspiración a realizarse en otro, en una constante y total desolación. Fondo —sin fondo— del ser humano.

Es admirable comprobar el rigor con el cual Gabriel Figueroa desdeña los efectos fotográficos puramente estéticos y nos da una lección de transparencia. Las imágenes fílmicas no tienen otra misión que la de reflejar, o, mejor aún, "revelar", hacer visible, la marcha del destino. En **Los Olvidados,** Figueroa realiza una obra ascética. Despoja su estilo. Lo vuelve totalmente funcional. Y el sacrificio es provechoso. Lo que la imagen pierde en belleza estática lo gana en eficacia dramática. Figueroa alcanza a volver invisible su arte. Podría decirse otro tanto de los intérpretes. Estos consiguen olvidarse para "entrar en el pellejo" de sus personajes y esto por medio de una generosidad impensable en las estrellas de primera o segunda magnitud.

Testimonio de nuestro tiempo, el valor moral de **Los Olvidados** nada tiene que ver con la propaganda. El arte cuando es libre es testimonio, conciencia. La obra de Buñuel y Figueroa es una prueba de lo que pueden hacer el talento creador y la conciencia de los artistas cuando, excepto su propia libertad, nada los obliga ni los esclaviza.

OCTAVIO PAZ

Cannes, 4 de abril, 1951.

(Traducido del francés por G. Z.)

CINE CLUBES

INGLATERRA

Los primeros cine-clubes que se crearon en el mundo (alrededor de 1922) estuvieron vinculados a los nombres de Louis Delluc o de Ricciotto Canudo, y a un país, Francia.

Poco tiempo después de esta fecha, Inglaterra conoció también sociedades de esa índole, denominadas allí "film-society".

Desde entonces han experimentado una larga evolución. Puede ser de interés sintetizar las características de ese desarrollo y desde ese punto de vista seguir el criterio adoptado por Norman Wilson en un artículo aparecido en "Sight And Sound" con motivo del Festival de Gran Bretaña.

Este autor señala tres etapas fundamentales. La primera corresponde a los iniciadores hasta los años 1930 o 31, cuando surgió definitivamente el cine sonoro. Está caracterizado por un deseo de imponer el cine como arte, demostrar sus posibilidades como auténtico medio de expresión, fomentar su estudio. Cuando los resultados alcanzados eran satisfactorios, el advenimiento del cine sonoro destruyó toda la estructura teórica establecida. Muchos se retiraron, desconcertados, otros, en cambio, creyeron, con acierto, que el sonido no agregaba sino un nuevo recurso expresivo. Las "film-societies" inglesas representaron entonces una avanzada en el estudio técnico-artístico de las posibilidades del cine sonoro; lograron que los críticos reconocieran la existencia de un público advertido, escribieran para el mismo; indirectamente influyeron sobre la propia industria.

La segunda etapa coincide con el apogeo del cine sonoro. Este cine determinó un fenómeno desconocido en Inglaterra en el período anterior: las exigencias del idioma y un mejor éxito comercial, hicieron que sólo films hablados en inglés (locales o de U.S.A.) se exhibieran en el país. Las "film-societies", en cambio, permitieron con sus programas mantener un conocimiento estrecho de la restante producción europea. Esta etapa corresponde al nacimiento del cine documental en Inglaterra, al que las "film-societies" apoyaron, difudieron y prestigiaron.

La tercera etapa es la actual y es principalmente de expansión. Al terminar la guerra existían 46 entidades, hoy hay alrededor de 250, en toda Inglaterra, agrupando 50.000 afiliados. Las grandes ciudades tienen una o varias sociedades, con públicos de 250 a 3.000 miembros; las más pequeñas, aun en las zonas más lejanas, suelen tener pequeños grupos, trabajando en 16 mm., de 60 miembros.

Situación actual

Desde 1945 las "film-societies" están reunidas en una "Federation of Film Societies", que incluye Inglaterra, Gales e Irlanda del Norte, y la "Federation

of Scottish Film Societes" que abarca Escocia. Ambas mantienen cordiales relaciones.

El propósito de la Federación (1) es, en términos generales, proteger y estimular los objetivos de las "film-societies".

Estas deben ser de carácter apolítico, es decir, no defender la causa de ningún partido, y no comercial; acrecentar el interés por el cine como arte, como medio de información y educación, por medio de exhibiciones de films, de carácter científico, educativo, cultural y artístico; promover el estudio y apreciación de films, por medio de conferencias, polémicas y exhibiciones.

La Federación se financia con las cuotas de las entidades afiliadas, que están en proporción a la importancia de las mismas.

Actividad de la Federación

La Federación ayuda y aconseja a las sociedades en todos sus problemas legales, técnicos, administrativos y artísticos.

Establece negociaciones con la industria cinematográfica y reglamenta sistemas de alquiler y obtención de films.

Efectúa numerosas publicaciones: un boletín mensual, editado a mimeógrafo, con informaciones, datos diversos, etc.; un índice de 16 mm. para catalogar los films disponibles; folletos sobre organización de sociedades, etc.

Existen, también, publicaciones ocasionales, como "Festival" que reseña, por ejemplo, el Festival de Edimburgo.

La Federación fundó la "Central Booking Agency", que es la principal fuente para lograr films, es decir, una agencia a la cual los clubes se dirigen solicitando, a cambio de una cuota especial, títulos que les interesan. La Agencia, procede luego a enviar los films.

Características de las "film-societies"

Se establece, en Inglaterra, una división en las "film-societies" según actúen en 16 mm., en 35 mm., o en ambos pases. Así cada sociedad hace dos ciclos diferentes uno en cada pase, o trabaja exclusivamente en uno de ellos.

Tomando, por ejemplo, la "Sussex Film Society", de Brighton, comprobamos que desarrolla un ciclo A, en 35 mm. los domingos por la tarde, a las 2.45; otro B, en 16 mm. en la sala municipal, a las 7.30. Las funciones son dos al mes, una de cada tipo. El material de que disponen, al igual que los demás "film-societies" ingleses, es considerable, baste citar los últimos exhibidos, ciclo A: *Liebelei* (Max Ophüls), *Berliner Ballade* (Stemmle), *Citizen Kane* (Welles); ciclo B: *Julius Caesar* (Bradley), *October* (Eisenstein), *Intolerance* (Griffith), etc. Cada programa consta además de numerosos cortometrajes.

La cuota social responde a esos ciclos, hay una categoría que paga alrededor de 7 pesos, por toda la temporada, con derecho a todo el ciclo A (precio especial para estudiantes de más de 16 años); la segunda categoría, es de menor precio, pero debe pagar su entrada a las funciones A. El ciclo B es todo pago, variando la entrada, para las dos categorías de socios. Se venden, además, a cada socio, entradas para invitados.

La sociedad publica programas, de dos o cuatro páginas, con presentación de los films exhibidos.

Tiene, además, una sección de cine científico, que desarrolla actividad con un núcleo interesado en este tipo de cine.

Cine-clubes de niños

Es frecuente, en Inglaterra, la organización de secciones dedicadas a los niños, con films apropiados y estudios elementales que vayan creando un determinado criterio de apreciación.

(1) En este artículo nos referimos exclusivamente a la "Federation of Film-Societies".

Los materiales para esta reseña, han sido gentilmente enviados por Mrs. Margaret Hancock y Mrs. Betty Ware, secretarias, respectivamente, de la "Federation of Film-Societies" y del "Sussex Film Society".

URUGUAY

Cine Club del Uruguay anuncia un importante programa de acción para este año.

En lo relativo a exhibiciones se destaca la presencia de títulos de interés, que pueden agruparse en ciclos:

1) Primitivos; 2) films italianos, *Acciaio* (Ruttmann); *Il capello a tre punti* y *Gli uomini che maschalzoni* (Camerini); *La tavola dei poveri* (Blassetti).

3) Films de vanguardia, sobre todo varios de Hans Richter, de Kirsanov y Alexeiev. Destaquemos *Diagonal symphonie, Menilmontant* y *Una noche en el monte Calvo*.

4) Una revisión del cine documental inglés, desde los títulos más antiguos, como *Drifters* (Grierson) o *Industrial Britain* (Flaherty), hasta los más modernos, *Waters of Time* (Wright).

5) Documentales de Joris Ivens, *De brug, Borinage, Power and the land* y otros.

6) Films cómicos, primitivos de Valentino, etc.

7) Programas de la Cinemateca Francesa, obras de Louis Delluc (*L'inundation, La femme de nulle part, La fête spagnole*); de Germaine Dulac (*La souraínte Mme. Beudet, La coquille et le Clergyman*) y de Jean Epstein (*La chute de la Maison Usher*).

Este importante ciclo de exhibiciones, se verá complementado por conferencias, cursos técnicos, continuación de la publicación de la revista "Cine Club", que será ahora mensual, etc.

Cine Club dispone de un local social (Florida 1474), en el cual sus asociados pueden consultar una extensa biblioteca.

J. F. B.

Vinos Dusaillant
VIÑA SANTA MARIA
LONTUE - (Chile)
CARLOS MEZZERA & CIA.
PALMAR 2170 - TELEF. 4 46 40

Artkino Pictures y Cosmopolitan Films
★
HACEN LLEGAR A
F I L M
SINCEROS DESEOS
DE EXITO.

ADHESION DE
L. C. S A.

EL NOTICIERO CINEMATOGRAFICO
URUGUAY AL DIA
LE BRINDA UNA VISION DEL PANORAMA MUNDIAL A TRAVES DE SU EXTRAORDINARIA CADENA DE CORRESPONSALES:
ESTADOS UNIDOS, Telenews Productions Inc. MEJICO Actualidades Excelsior y Noticiero Continental - PERU, Ministerio de Gobierno y Policía - VENEZUELA, Bolívar Films - ARGENTINA, Emelco S. A. BELGICA, Actualités Belgavox - YUGOESLAVIA, Yugoeslavia Films - FRANCIA, Eclair Journal y Gaumont Actualités - HOLANDA, Polygoon Neerlands Niews - ITALIA, Incom - JAPON, Italifilm Co. Ltd. CUBA, Cineperiódico - BRASIL, Bandeirante Ltda. PARAGUAY, Cine Teatro Municipal - ESPAÑA, NO-DO CHILE, Chile al día - CHECOESLOVAQUIA, State Film - SUISSE, Ciné Journal Suisse LONDRES, B. B. C.
Vea los sucesos más importantes - Nacionales y Extranjeros - En sus ediciones semanales.

Aprenda Idioma Portugués y Literatura Brasileña
CURSOS GRATUITOS
Están abiertas las inscripciones. - Horario: días hábiles: 9 a 11 y 17 a 19
CLASES DE CONVERSACION
Método rápido - Profesores especializados
Instituto de Cultura Uruguayo - Brasileño
Palacio Brasil: 18 de Julio 994, piso 6 - Tel. 8 35 22

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY

Fundado como cine club en Diciembre de 1949

En temporadas anteriores exhibió por primera vez en Montevideo:

Un chien andalou (Buñuel, Dalí); *Louisiana Story* (Flaherty); *Western approaches* (Jackson); *Fievre (Delluc). Meshes of the afternoon, At Land, A study in choreography for camera, Ritual in transfigured time, Meditation on violence* (Maya Deren); *Zero de conduite, Taris, L'atalante* (Vigo); *Macbeth* (Bradley); *Time in the Sun* (Seton); *Fiddle-dee-dee* (Mc Laren). *Lumiére d'été* (Gremillon), etc.

Anuncia para 1952

ciclo de exhibiciones, con importantes primicias,

Conferencias.

Cursos cinematográficos.

Concursos de aficionados.

Audiciones radiales.

Creación de una sección de cine amateur.

Filmaciones.

Edición de la revista FILM.

Solicite su afiliación: Colonia 1359. — Teléfono: 8 01 70

foto MICRO

Hemos recibido un extensa surtido de accesorios de foto y cine.

CARRETES DE 8 Y 16 MM.
EMPALMADORAS - TITULEROS
ENROLLADORAS - MOVIOLAS
PANTALLAS PERLADAS EN TODOS LOS TAMAÑOS
TRIPODES DE PROYECCIÓN Y DE FILMACIÓN
LAMPARAS DE PROYECCIÓN E ILUMINACIÓN
CUBETAS Y EQUIPOS DE REVELADO
AMPLIADORAS - MONTURAS PARA DISPOSITIVOS

NUESTRA VARIEDAD Y PRECIOS NO ADMITEN COMPARACION

RIO NEGRO 1370 **TELEFONO 9 55 16**